

المحور الثاني

حركية التطبيق

obeikandi.com

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

ويعتبر الاختيار النصي للقراءة خطوة أولية مهمة⁽²⁾؛ نحو الإعداد القرائي، ولكنها خطوة لا تعبر عن جانب الانحياز للنص، بل خطوة تمثّل التقاء الناقد، وحضوره وقدرته على الرواية، متحررة من التمسك ومن تسلُّط الناقد على النص، أو تسلُّط النص نفسه على الناقد⁽³⁾. ومن هذا المنطلق كان اختيارنا هذا للنص الروائي الذي جعلناه مجالاً لحركية التطبيق.

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

وقد جاء هذا المحور (التطبيقي) في عدة أبعاد هي:

- (1) يمنى العيد؛ في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت - لبنان، طبعة ثالثة 1985 م، ص 138.
- (2) يمنى العيد؛ نفسه، ص 138.
- (3) انظر: المرجع السابق، ص 139.
- (4) انظر: خالدة سعيد؛ حركية الإبداع، دار العودة، بيروت - لبنان، 1979 م، ص 12، حيث تُشير إلى طبيعة الإبداع الحركية والمتمثلة في الجدلية غير المتوقعة.
- (5) خالدة سعيد؛ نفسه، ص 14.
- (6) خالدة سعيد؛ نفسه، ص 14.

البعد الأول - حوارية العنوان :

إنَّ الانطلاق من حركية التطبيقية أمر يدعو إلى بث الجوانب الفاعلية في كل جزء من أجزاء العمل الإبداعي، ولهذا فإن العنوان يُعدُّ مفتاحاً مهماً للدخول في النص في ذاته - «بل هو إعلان عنه وإشهار له، ويتضمن ذلك إغراء القارئ باستقبال النص والدخول إليه»⁽¹⁾.

ولهذه المهمة الأساسية للعنوان وظيفية الإعلان، فإن الكاتب (المبدع) يحرص على أن يكون عنوان عمله معبراً دالاً على كثافات معينة، كثافات ثرية. ومن هنا كان العنوان دالاً على ملامح العمل الإبداعي، فهو تكثيف له، إنه النص ذاته في هذا الحيز الصغير، والذي يصل أحياناً إلى كلمة مثل «الطريق» لـ (نجيب محفوظ)؛ حيث يرمى هذا العنوان إلى كثافة الرواية ذاتها، ودلالات عناصرها.

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

وتشكيل العنوان هو تشكيل مقصود من النصوص الأدبية؛ فنحن مع قراءة النص الأدبي بعنوانه أمام نصين متوازيين شكلاً، متلاحمين في البناء الكلي للعمل؛ حيث يتلاحم العنوان مع عضوية العمل ذاته في حركة تبادلية، فيتصل العنوان بالنص، ويتصل النص كذلك بالعنوان. وهذه الحركة التبادلية غير متوقفة، فوقودها العملية القرآنية ذاتها، والتي تزكّيها، وتعمل على استمراريتها.

(1) عبد الله الغدامي؛ ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي بجده - المملكة العربية السعودية، ع72، 1992م، ص48.

وإذا كان لكل عمل إبداعي (أدبي) كلمات مفاتيح⁽¹⁾؛ تساعد على التعامل مع النص وفتح آفاقه، فهذه المفاتيح التي لا تعلق أمامها أبواب النص، فإن العنوان - من هذه الرؤية - يُعدُّ أول هذه الكلمات، بل أهمها.

- 2 -

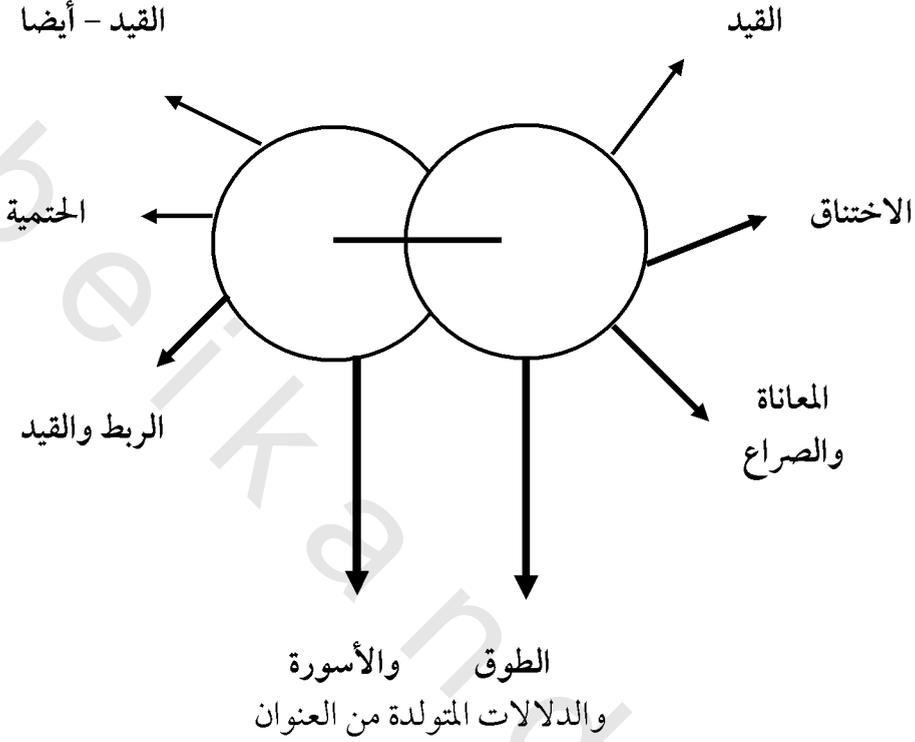
ويأتي العنوان في رواية «الطوق والأسورة» معتمداً على الثنائية الضدية الدالة في ذات الوقت على تماثل خاص، يصنع نغماً إيقاعياً مهماً يسير مع حركة الرواية على مدارها الكلى. فالكاتب اختار عنواناً مكثفاً «الطوق والسورة». وذلك رغم اتساع الفضاء الاختياري؛ وذلك لطبيعة العمل النثري. ولكن الكاتب لا يريد لروايته إلا أن تكون نصاً شعرياً يحمل خصائص التكوين الشعري بكل أبعاده، ولذلك اختار عنواناً مكثفاً أشبه بعناوين القصائد⁽²⁾. ولقد عُرف الكاتب باهتمامه الخاص بالتكثيف الشعري لأعماله؛ حيث كان ينشدها شفاهة كما ينشد الشعر، ومن هنا فقد اعتمد في روايته على جوانب تقنية خاصة قرَّبَتْها من البناء الشعري بكل مقوماته.

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

ويكون الارتباط العطفى بحرف (الواو) في هذا العنوان نصاً مضافاً إلى النص الأصلي (الرواية ومبناها)، ومن العطف بحرف (الواو) هذا تتولَّد معانٍ مراوغة يصعب الإمساك بها، ولذلك يعطى العنوان ثراء متوالداً لا يتوقف.

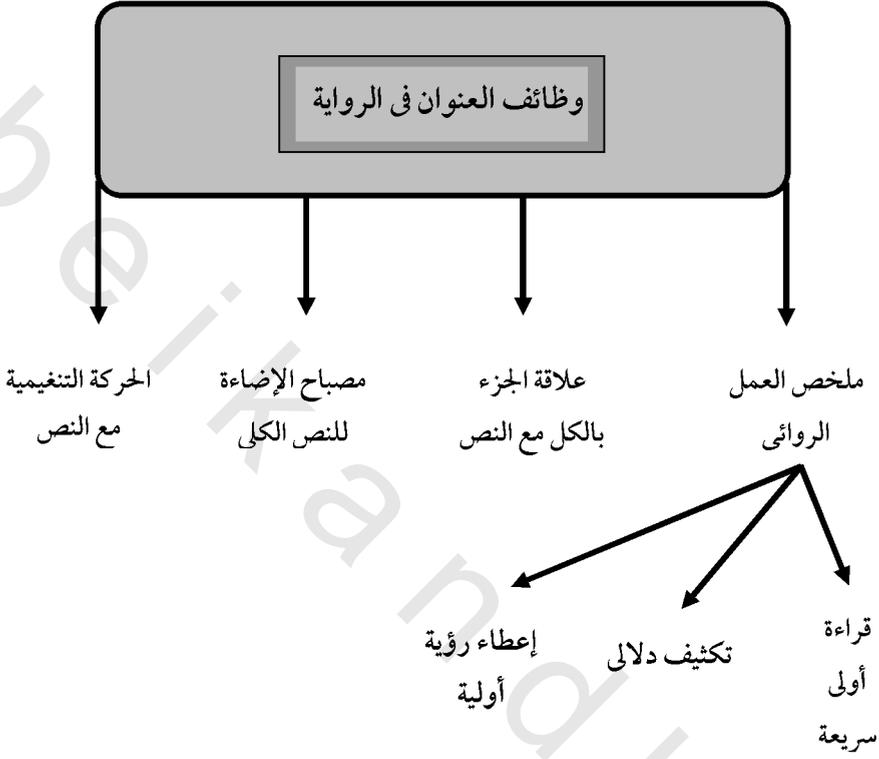
(1) انظر: (ليو سبيتزر) وحديثه عن أهمية الكلمات المفاتيح لقراءة النص الأدبي، وذلك في مقاله «علم اللغة وتاريخ الأدب»، ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبى»، دار العلوم، الرياض - المملكة العربية السعودية، 1983م، ص 125 وما بعدها.

(2) اختار بدر شاكر السياب عنواناً لقصيدته الملحمية هو «الأسلحة والأطفال».



ويرتبط عنوان الرواية «الطوق والأسورة» بالرواية بمتنها الكلي؛ حيث يتحرك داخلها خروجاً ودخولاً، ومن هذه الحركة تترابط العناصر وتكتمل وحدتها العضوية الكلية، وذلك في سيروية غير متناهية ناحية التوليد الدلالي؛ فعلاقة العنوان بالمبنى الروائي أشبه بحركة الدائرة الفيولوجية، والتي يُشير إليها (ليو سبتزور) عند التفاعل مع النص الروائي المقروء، والتمازج الذاتي القرائي مع كلماته المفاتيح ودلالاتها.

فالعنوان - هنا - ينزل في أعماق الرواية بأبعاده المكثفة، فيبث النشاط بحركته داخلها. وهذا أمر (تقني) مقصود من الكاتب؛ فالحركة - بذلك - تصنع تنغيماً معيناً له وظائفة، من حيث ربط العناصر وتمازجها. وبجانب كل ذلك؛ فإن العنوان هنا يُعدُّ منظوراً روائياً ينظر منه الراوي، أو ينظر من خلفه صانعاً التكتيك الكاشف لرواه.



البُعد الثاني - هندسة المعمار وبلاغة الشكل :

- 1 -

ونقصد بالبُعد الثاني هذا الهيكل الشكلي الخاص للعمل الروائي، وهيكل العمل الروائي ليس إلا الرؤية الإبداعية الكلية لذلك العمل في شكله المتكامل. فالهيكل في الشَّعر أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها، ووظيفته الكبرى أن يوحدّها ويمنعها من الانتشار والانفلات⁽¹⁾.

(1) نازك الملائكة؛ قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، 1978م، ص 234.

ولا تبعد الرواية - بحالٍ من الأحوال - عن القصيدة؛ فالمعمار الخاص بها يُعدُّ رؤية إبداعية لطبيعة العمل وأجزائه ولغته، والتحديد اللغوي التركيبي لها يأتي بعد هذا التشكيل المعماري الكلي، واللغة مادة أولية هي التي تُشكل المعمار الهندسي هذا، وهي الصانعة لحدوده، وذلك من خلال منظور المبدع وتشكيله؛ بناءً على رؤيته الإبداعية. فالعمل الأدبي - في ذاته - قاصرٌ على التشكيل، قاصر على أن يكون قصيدة أو رواية، أو أى عمل آخر - «إنه مجرد موضوع خام، فليست فيه خصائص تدل الشاعر (أو المبدع) على طريقة يعالجه بها، وإنه أشبه بطينة في يد نحات لا يستطيع أن يصنع بها ما يشاء»⁽¹⁾.

فالتشكيل المعماري الخارجي هو المحدد لهوية النص الإبداعي - قصيدة، أو رواية -؛ حيث يتعامل مع المادة الأولية، أو المادة الفعل - كما يطلق عليها عند أصحاب الصناعات التشكيلية - . ويعتبر الهيكل المعماري للعمل الإبداعي تقنية خاصة يصنعها الأديب صناعة مقصودة، منطلقاً من الرؤية التي تدفعه لذلك، ولذا فإن العمل الإبداعي يبدأ بالتصميم - «فهو ليس موضوعاً وحسب، إنه موضوع مبنى في هيكل»⁽²⁾.

إننا - إذن - في العمل الإبداعي أمام جانبيين؛ الأول: الموضوع نفسه الذي اختاره (المبدع) مجالاً لتجربته؛ حيث يُعدُّ له مواد التعبير عنه، ثم يشكّلها بتنظيمه هو، وأسلوبه الخاص الذي يدخل في صناعة العمل، معتمداً على تحويل المواد الخام إلى طاقات تعبيرية بفعل التشكيل النابع من الرؤية، وهذا هو الجانب الثاني. ويتصل الموضوع (المعبّر عنه) بالأداة التعبيرية؛ فاللغة تشكّل ملامح الرواية أو القصيدة، وتجعل هويتها الإبداعية، ولذلك فإن كل شكل فني يُعدُّ لغة أو أداة دالاً على الشخصية المعبرة.

ومن أهمية العلاقة بين الشكل الكلي والمتكوّن من تراكيب جزئية بين المضمون، ذلك الموضوع الذي يُصَب في الشكل المصمم من قبل الأديب، جاءت العلاقة المعروفة بين اللفظ

(1) نازك الملائكة؛ نفسه، ص 234.

(2) نفسه؛ ص 235.

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

- 2 -

ومصطلح «form» يعبر عن القالب، أو الشكل؛ والقالب يعنى: الهيكل الخاص الذى يصب فيه المضمون - مضمون العمل -، فهو القالب الأدبى الذى يصنع فيه الأديب أثره الأدبى؛ كالقصيدة أو المقامة أو المهابة، أو إلى غير ذلك⁽²⁾.

وليس هذا القالب إلا عملية إبداعية، فتحديد الشكل لا يكون إلا من خلال طبيعة الأسلوب الذى يستخدمه الأديب بعناصره الكلية المكوّنة للعمل الأدبى. ومن هنا نرى مصطلح الجشطالت «gechtalt»؛ الذى يُشير إلى مجموع العناصر المجتمعة، والتى تعبر عن الظاهرة الأدبية بملاحظتها. و«الجشطالت» هذا مصطلح ألماني؛ ومعناه: الشكل أو الصيغة، ثم أُطلق على مذهب مشهور فى علم النفس، وفى التفسير الفلسفى للوقائع المادية «والبيولوجية» عامة، ومؤداه أن التفكير فى الظواهر لا بوصفها مجموعة عناصر فى حاجة إلى الفحص والتحليل والتشريح، ولكن باعتبارها مجموعات متصلة تكوّن وحدات مستقلة بذاتها، وتظهر تماسكًا داخليًا تحكمه قوانينها الخاصة⁽³⁾.

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

(1) عبد الله الغدامى؛ ثقافة الأسئلة، النادى الأدبى، جده - المملكة العربية السعودية، 1992م، ص 161.

(2) مجدى وهبه؛ معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت - لبنان، ص 178.

(3) مجدى وهبه؛ نفسه، ص 191.

واحدة متصلة اتصالاً تلاحمياً. وقد انسحب هذا المذهب التكويني على الميدان الأدبي؛ فالنقاد المحدثون في أمريكا يعتبرون الأثر الأدبي كلاً متكاملًا، ووحدة فنية تتمتع بصفات عامة لا يفسرها مجرد مجموع أجزائها المكونة لها⁽¹⁾.

وتعنى كلمة «**form**» في ذاتها عملية تشكيلية؛ حيث تكوين شكل خاص، كما تعنى إعطاء الشيء شكلاً معيناً في ملامح محددة للشكل المطلوب⁽²⁾.

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

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

(1) مجدى وهبه؛ نفسه، ص 191، 192.

(2) انظر: Welster's dictionary, p458.

(3) عز الدين إسماعيل؛ قضايا الشعر المعاصر، ص 205.

الحقيقية للجهد الإبداعي المبذول فيه، وبخاصة في بنائه أوفى معماريته»⁽¹⁾.

ومن هذا الكلام نرى أمرين؛ الأول: الإشارة إلى المعمار الخارجي للعمل الفني باعتباره تحديداً لشكل خاص، والأمر الثاني: ينظر إلى اللغة الداخلية، والتي تتصل - بدورها - مع الشكل الخارجي، فكلاهما يكون العمل بتكامله وجزئياته.

إنَّ العمل الروائي كتاب إبداعي، ولا بد لكل كاتب من شكل خاص يحدده، فهناك اتفاق عام على أن للكاتب شكلاً معيناً⁽²⁾.

وهذا الشكل من إنتاج التصميم الخاص له؛ التصميم الذي يبدأ به الروائي عمله، فالرواية هي - في مجملها - لوحة فنية، كما يقول (برسى لوبوك): «اللوحة الفنية أكثر من مجرد شبه، فالشكل والتصميم والتكوين كلها أشياء تبحث عنها الرواية»⁽³⁾. فاللوحة الفنية تتكوّن من عناصر ومواد مشكلة بتقنية مقصودة، حيث يقوم التصميم فيها بوظائفه التشكيلية، والرواية لوحة قائمة ومكوّنة من عناصر ومواد تشكل وفق تصميم مقصود، وذلك لأن الروائي - كما يقول آلن تيت - «يضع أمامه على الدوام بناء روايته وفحواها بشكل إجمالي»⁽⁴⁾.

فالرواية قبل كل شيء شكل تصميمي يصنعه الروائي برؤاه المتكاملة، تلك الرؤى المتكونة من الجزئيات، أو اللبّات الإبداعية المكوّنة للشكل الكلي، فالعمل الإبداعي يُعدُّ مبنى كلياً ومجموع مادة منظمة⁽⁵⁾.

والرواية باعتبارها شكلاً كلياً تتكون من كلمات وجُمل وفقرات، حيث تؤدي إلى فضاء ومساحات كتابية لها شكلها الخاص، فالصفحة في بناء الرواية يعدها - ميشال بوتور - «مثل بيت الشعر في القصيدة»⁽⁶⁾.

(1) عز الدين إسماعيل؛ المرجع السابق، ص 205.

(2) برسى لوبوك؛ نقد الرواية، ضمن كتاب «نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي»، ترجمة وتقديم: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971م، ص 229.

(3) نفسه؛ ص 228.

(4) آلن تيت؛ تقنيات الرواية، ضمن كتاب «أشكال الرواية الحديثة»، ص 4.

(5) تودوروف؛ علاقة الكلام بالأدب، ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبي»، ص 76.

(6) ميشال بوتور؛ بحوث في الرواية الجديدة، ص 126.

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

- 3 -

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

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

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

ولهذا السبب فقد تعمّد (يحيى الطاهر) تكثيف القسم الأول فحدّده بعناوين تقسيمية، ووصلت هذه العناوين إلى ثمانية عشر عنواناً؛ حيث أدّى ذلك إلى القرب من شكل البيت فى القصيدة، فكل عنوان يتقارب مع الآخر، حيث لم تبعد المساحة بين العنوان والثانى، ولكنها على العكس من ذلك، فقد تقاربت تقارباً واضحاً صانعاً أصول الشعرية للنص. وبجانب ذلك فإن هذا التقسيم، المقصود يصنع إيقاعاً واضحاً، فيسمى هذا الجزء بـ«التنغيم»، كما يعمل - أيضاً - على تحديد الرؤية بين الكاتب والمتلقى نفسه.

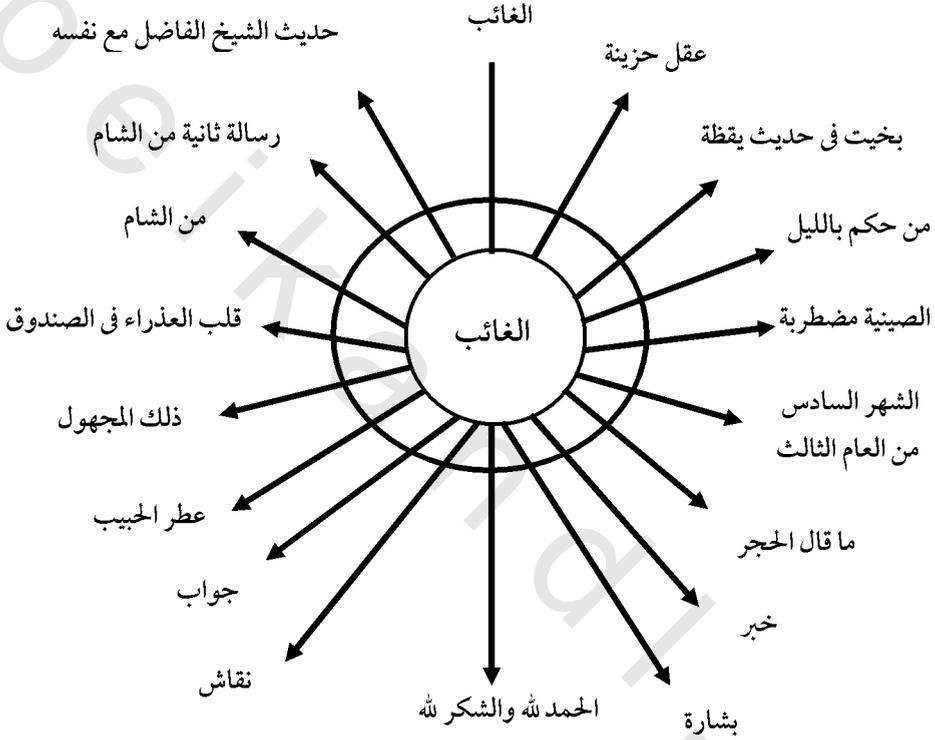
(1) أرنست فيشر؛ ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حلیم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971م، ص 201.

(2) حسن بحرأوى؛ بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، 1990م.

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

- 1- الغائب.
- 2- عقل حزينه قلب أم.
- 3- بخيت البشارى فى حديث يقظة.
- 4- من حكم الليل معلم القرى.
- 5- الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار.
- 6- الشهر السادس من العام الثالث.
- 7- ما قال الحجر وما قالت العجرية.
- 8- خبر .
- 9- بشاره.
- 10- الحمد لله والشكر لله.
- 11- نقاش .
- 12- جواب.
- 13- عطر الحبيب.
- 14- ذلك المجهول.
- 15- قلب العذراء فى الصندوق (أ) و (ب).
- 16- من الشام.
- 17- رسالة ثانية من الشام.
- 18- حديث الشيخ الفاضل مع نفسه.

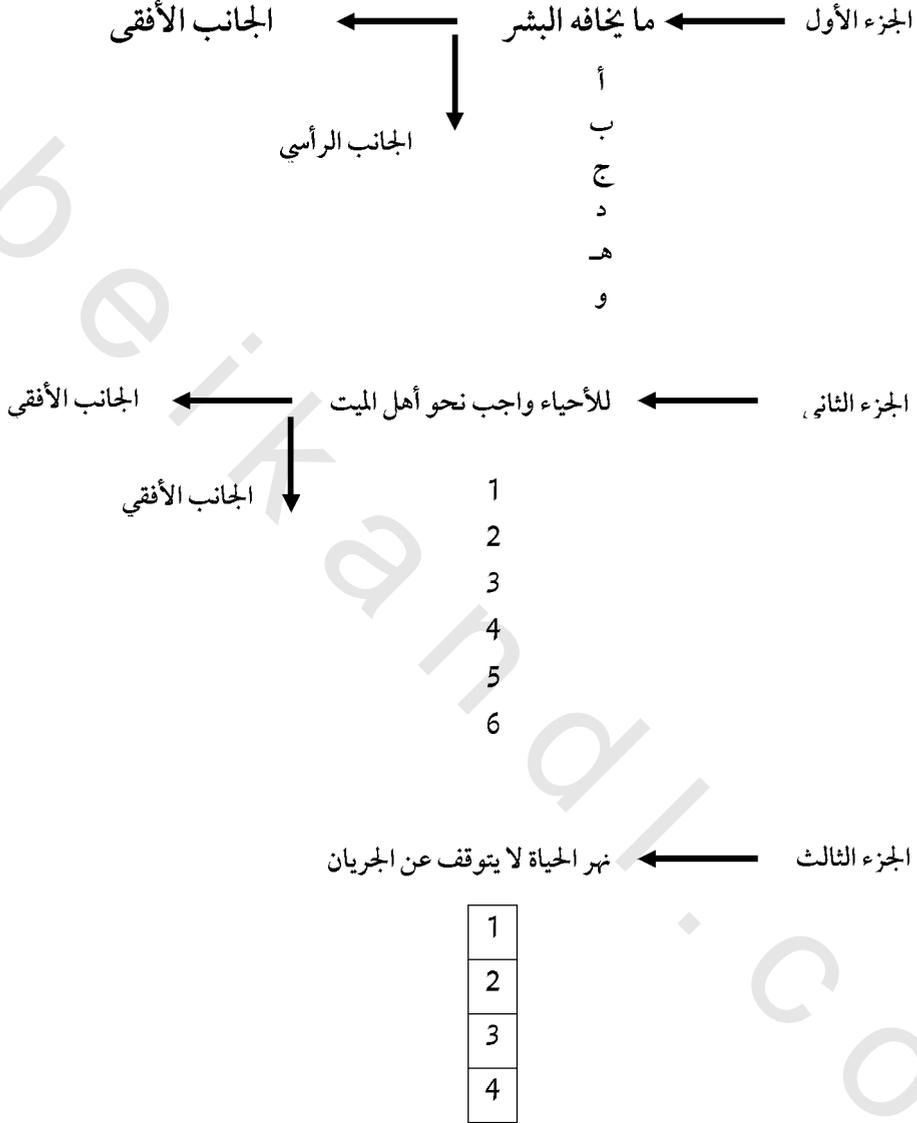
ولكنّ هذه العناوين كلها رغم تفتتها فإنها تلتقى مع محور واضح هو محور الغائب عنوان هذا القسم، والذي يتصل - بدوره - مع العنوان الرئيسي «الطوق والأسورة» - إنها عناوين تكوّن دائرة مقصودة مركزها الغائب.



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

القسم الثاني :

ويتشكّل هذا القسم من هندسة التقسيم والتفتيت، والتي يتبعها الكاتب مع حركية الشكل وتقسيمه. ولقد قسّم هذا القسم - بدوره - إلى ثلاثة أجزاء، ولكل جزء عاصر معينة إلى وحدات صغيرة صانعة امتداد للرؤية الشعرية لهكيل النص الروائي، فيأتي الإحكام الأسلوبى للمادة القصصية:



القسم الثالث :

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

وأما البعد الثانى: فيبدأ واصفاً المعبد القديم: «ها هو المعبد القديم المشيد من الحجر الكبير، تهدم بعض الحجر، وسقط من بعض جوانب السور بفعل الزمن العاتى إلا من بوابات المعبد السبع باقيات، من فوق كل بوابة تطل شمس ذات جناحين يحيط بها ثعبانان حارسان»⁽¹⁾.

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

القسم الرابع :

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

1- خير الماكرين.

(1) الطوق والأسورة؛ ص 47.

2- رسالة إلى مصطفى ورسالة من مصطفى.

3- إلى السوق.

4- طريق العودة الطويل.

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

القسم الخامس :

ويتكون هذا القسم من عناوين مكثفة هي:

ثلاثية التقسيم في هذا القسم وعملية التكثيف

1- لماذا نبوية؟

2- زيارة ثانية.

3- القرار.

القسم السادس :

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

القسم السابع :

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

القسم الثامن :

جاء وحدة واحدة، وبدون عناوين أو تقسيم خاص.

القسم التاسع :

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

القسم العاشر :

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

أراجيف

وأسمار

ووقائع أيضًا

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

(1) أفاعيل

(2) أفعال

(3) فعائل

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

القسم الحادى عشر :

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

القسم الثانى عشر :

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

القسم الثالث عشر :

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

القسم الرابع عشر :

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

الخاتمة

وهي القسم الخامس عشر في الرواية : حيث اهتم (يحيى الطاهر) بها اهتماماً تقسيماً هندسياً خاصاً، حيث جاءت في أربعة أجزاء هي (1، 2، 3، 4)، وقد قسّم الجزء الرابع إلى (أ، ب، ج، د، هـ، و).

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

وهيكل هذه الرواية يُعدُّ هيكلًا متتابعًا - من وجهة نظر نازك الملائكة - في نمو وحركة هيكل القصيدة، والهيكل الجيد له صفاته التي تكوّنونه وهي⁽¹⁾:

1- الصلابة.

2- الكفاءة.

3- التعادل.

4- التماسك.

وقد تحققت هذه الأمور في الرواية تحقّقاً بعيداً، فجاءت متماسكة ومترابطة مترابطاً وثيقاً، ونجح كاتبها في إنشاء القصيدة الرواية، أو الرواية القصيدة.

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

(1) نازك الملائكة؛ قضايا الشعر المعاصر، ص 236.

رئيسياً في صناعة الشكل والمضمون. وإذا كان (الجاحظ) نفسه قد اعتمد على المنظور الهندسي (كمصطلح تقني خاص)؛ من حيث النظر إلى كل اتجاه فنرى الشكل الدائري الذي يريده، فإن (يحيى الطاهر عبد الله) في هذه الرواية استطاع صنع مساقط دائرية على أبعاد الرواية ومكوّناتها، حيث الطوق الدائري، والأسورة الدائرية كذلك.

وهذا الشكل الهندسي لبناء الرواية عنده ليس إلا عملاً هندسياً كذلك، اعتمد عليه في صنع دوائر هندسية متماسة ومتداخلة مع بعضها البعض.

وليس هنا الشكل الكلي للعمل الإلفة خاصة، قد حرص فيها الكاتب على تقديم شكل بلاغي خاص للرواية؛ وهذا الشكل يتداخل معه متفاعلاً مع العناصر الأخرى للرواية، فتأتي كلها كمكونات لبلاغة التعبير في قالبه الروائي نفسه.

البعد الثالث: السرد وتفاعلات التشكيل :

يقول (Janathan Ralan) بأنه: «عندما نُقص الحكاية أو نبدأ في قصّها فإننا في هذه الحالة نتوقع بأن شكل الحكاية سوف يكتمل»، وهذا القول يعني أن حركة السرد حتمية الاستمرار والنهاية، فلا قصّ بدون تحديد لنهايته. ولكن الأمر يعود إلى طرق مختلفة؛ إلى هندسة التعبير السردى، وكيف يستطيع الروائي أن ينهي روايته معتمداً على رؤاه الخاصة فالحكى - كما يقول لوفيف - هو كل خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالمٍ مدرك كواقع مادي أو روعي، وهذا العالم يقع في مكانٍ وزمانٍ محددين، وهو يعكس غالباً فكرًا محددًا لشخص أو لمجموعة أشخاص بما فيها الراوي، وهذا العالم لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الخطاب»⁽¹⁾.

فالرواية - إذن - خطاب تشكيلي يقوم - أولاً - على رؤية معينة للمؤلف يُعنى بها، وتدفعه هذه الرؤية إلى تحريك الحدث من زوايا محددة، ينطلق منها انطلاقاً إبداعياً، فتأتي مساحات السرد متشكلة بأشكال متعددة، تدل على تعدد الزوايا التي ينطلق منها. ولذلك كان التعبير السردى في رواية «الطوق والأسورة» يعتمد على هذه النقاط:

(1) سعيد ياقطين؛ تحليل الخطاب الروائي، ص 34.

النقطة الأولى - تفتت البدايات :

- 1 -

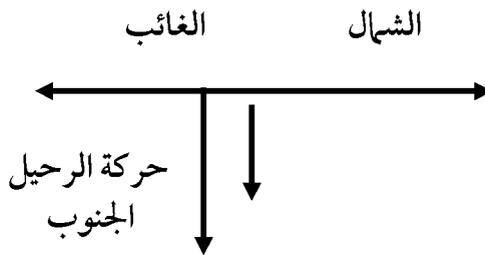
تبدأ رواية «الطوق والأسورة» بشتات متفرق لموقف أسرة (البشارى)؛ والتي هي رمز لمجتمع يريده الكاتب، ومحور هذا الشتات غياب الشخصية الرئيسية في العمل، غياب (مصطفى بخيت البشارى) البطل الحاضر الغائب في الرواية، فلهذا الغياب أثره الكبير في حركة الحدث، ولذا يأتي السرد متفرقاً ومكثفًا في آنٍ واحد، فالتفرق يبدو من خلال الشخصيات المتعددة التي يتناولها الحدث، فنحن أمام انتشار متعدد لوقائع الأحداث؛ فالبيت (البشارى) ممزق، يعاني الحياة بتكاليها جميعًا، وتلك المعاناة تنعكس على طبيعة الحركة السردية، فتأتي اللغة التعبيرية والقائمة على تنظيم إبداعى مقصود؛ من حيث الاعتماد على لفت الانتباه من اللحظة الأولى للرواية، فالكاتب يكتف هذا الانتفات إلى طبيعة الحدث، والذي يُعدُّ عظيمًا، حيث الرحيل الحتمى؛ رحيل (مصطفى بخيت البشارى)، فتتأثر عندئذ الخطوط السردية في اتجاهات مختلفة، ويعمد الكاتب إلى استخدام اللغة التي تبليغ الدلالات المقصودة من هذا الغياب، فيعمد إلى التأخير منذ اللحظة الأولى للرواية - وهنا نلمح الإرادة التصميمية من الكاتب على أن يصنع لغة أخرى مكثفة، وترى رغبة في صناعة اللبّات المتعددة والتي يكون منها بناء الرواية.

ورغم الغياب والتشتت الحدثنى - بداية - في الرواية؛ فإن الكاتب يحاول من بعيد أن يصنع عملاً مركّباً يبعد عن الشكل التقليدى للرواية، حتى وإن بدا الكاتب ميله للحكى باعتباره لغة شعبية إبداعية يميل إليها كل الميل. إنها الرواية الحديثة بتقنياتها الخاصة، والتي لا تهتم بالبداية التقليدية. لقد أصبحت الرواية الحديثة لا تهتم بالبدايات التقليدية، فهي تدفع بالقارئ إلى الانغماس في التيار المتدفق للتجربة التي تحكيها، والتي يمكن للقارئ أن يألفها تدريجيًا من خلال الاستنتاج والربط بين الأشياء أثناء القراءة⁽¹⁾.

(1) فردوس البهشاوى؛ عناصر الحداثة في الرواية، فصول 4م ع4، 1984م، ص132.

ورواية «الطوق والأسورة» قد شكلت البداية التقليدية، وأعدت بنائها من جديد، فالكاتب وإن كان قد ارتكز بشكلٍ أساسي على أسلوب القصة الشعبي، ولكنه حرص على إعادة هندسة تقنية البداية، وذلك بالمهارة التقنية التي استخدمها مع اللغة، فعمد إلى تقنية بلاغية في أسلوب السرد، فبدأت الرواية (بدينامية) بلاغية معروفة هي (دينامية) التقديم والتأخير - يقول عن الغائب «مع الرجال رحل مصطفى»⁽¹⁾.

ولكن متى كان هذا الرحيل؟ لا يقف الكاتب عند هذا الأمر التحديدي مباشرة منذ اللحظة الأولى، حيث يُشير إلى معية الرحيل أولاً، ثم يأتي زمنه الذي انقضى عليه قرابة العامين. وبالطبع فإن لهذا الغياب الذي طال للشخصية المحورية أثره في حركية الحدث؛ هذا من جهة.. ومن جهة ثانية فإن صحبة الرحيل لها إشارتها الدالة على القهر الخاص الذي اضطّر له (مصطفى) الصبي ترك قريته. ولهذا يستخدم الكاتب جملة التقديم والتأخير - «فيقدم (مع الرجال)؛ حيث نرى الجانب الاضطراري في نحت اللغة، والعمد المطلق لإيجاد هذا التقديم الدال (المعية) غير المتناسبة، فالغائب صبي ورحيله كان مع الرجال. وبذلك نرى أول مواجهة لثنائية العنوان «الطوق والأسورة» والدالة على المفارقة المقصودة. وبذلك يشكّل الكاتب حدثه متناسقاً تماماً مع عنوانه المكثف، ولهذا يؤدي هذا العنوان جوانبه الحركية مع السرد».



(1) الطوق والأسورة؛ ص 7.

وتتعامل حركة السرد - كما نرى - في هذه الرواية من حيث الاتجاه الذي يرحل إليه (مصطفى)، فهو رحيل إلى الجنوب، وهو المحطة الأولى التي تتجه إليها أنظار السرد في ذلك الوقت، الانتقال من الشمال إلى الجنوب. وقد أثر الاتجاه المكاني للرحيل على طبيعة الأسلوب؛ فجاءت العبارات المكثفة منذ الوهلة الأولى، والتي تستمر (تقنيًا) على مدار مساحة الرواية كلها بعد ذلك. إنه تكثيف مقصود من الكاتب، وذلك لضغط اللغة الإبداعية في أصغر حيزٍ تعبيرى مع محاولة تفجير طاقاتها الدلالية في أقصى حالاتها. وهذا أسلوب مائز عند الكاتب في أعماله، فالبداية - هنا - تقوم على التكثيف، واستخدام الجُمْل القصيرة الحادة المتميزة⁽¹⁾.

- 2 -

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

إننا أمام رؤية خلفية للسرد تبدأ بها الرواية؛ حيث التركيز على ضمير الغائب، والتي يظهر فيها الكاتب بمعرفته البعيدة المتمكنة لأبطاله وأحداثه - «الرؤية الخلفية تستخدم صيغة الغائب وتدل على أن الراوى يدرك عامة أكثر مما يدركه أبطاله»⁽²⁾.

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

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

(1) صبرى حافظ؛ قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة، فصول م 2 ع 2، 1982م، ص 196.

(2) ميشال شريم؛ دليل الدراسات الأسلوبية، لبنان، ص 17.

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

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

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

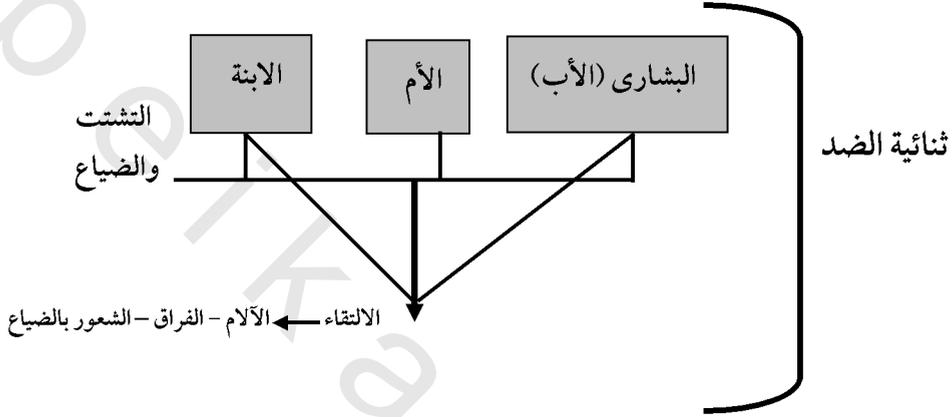
السماء الزرقاء العالية ← الدلالات بالعلو عند ذكر الغائب

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

ويأتي التشتت البادي على ملامح الحدث من خلال حركية السرد المتناثرة في أماكن متفرقة والمجتمعة في اتجاه واحد؛ حيث التعبير عن أثر حركة الغياب على البيت البشاري، فتهدم تهدمًا واضحًا وأصبح خواء، فلا عائل، ولا أمل، فكل إنسان أخذ رُكنه بعيدًا في مكان

(1) الطوق والأسورة، ص 9.

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



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

النقطة الثانية - الإيقاع والتكرار:

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

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

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

ويظهر التكرار في الرواية في شكل الموت وعلاماته (السيمبوتيقية) الدالة... الموت وشكله مع (بخيت البشاري)، وغياب الحياة عن كبيرها وصاحبها المتهم المقعد، فتظهر الألوان المختلطة، ويكتف الكاتب المشهد المعبر عن ذلك في شفافية واضحة، معتمداً على لغته الراسمة لمعالم الفراق والحزن - «فها هو بخيت البشاري ممدد على سريريه - الذي صنعه بيديه من جريد النخل، قبل أن يقعه المرض من عامين. رفعت حزينه عنه الغطاء، ورأت الوجه، وقد شرب الألوان الثلاثة: الأسود والأزرق والأصفر، فخمنت أنه الموت. قالت حزينه لبنتها فهيمة: اركضى يا بنت ولا تعودى بغير الشيخ الفاضل.. وقالت حزينه لنفسها وهي ترى الغطاء يطلع وينزل بمكان الصدر: ها هو يقاوم بعزيمة الرجال»⁽²⁾.

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

(1) ليون سبرمليان؛ المشهد الروائي، ترجمة: يوسف حلاق النقلقة، بغداد - العراق، 1983م، ص 81.

(2) الطوق والأسورة، ص 26.

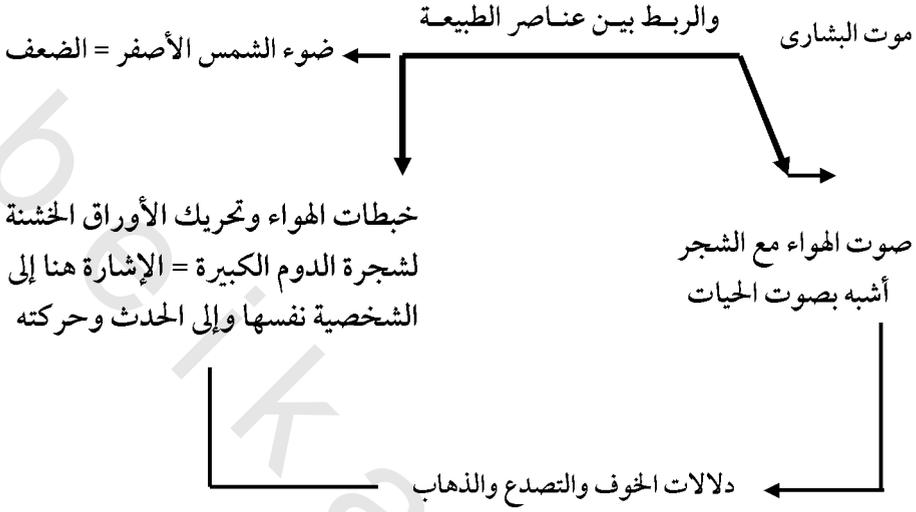
قيمة دلالات الألوان وتكونها مع بعضها البعض في زمن آخر، ولكنه يحدث في نفس المكان، حيث ترى (فهيمة) وهي تصارع الحمى بعد سقوطها في غرفة حارس المعبد، في غرفة حارس إله النسل حيث زجت حزينه بابتها إلى الزنا لتمكر بالحداد زوجها، فكان هذا الجزء السريع ردًا على فعلة الأم العجوز، التي أسلمت ابنتها لذلك السقوط، ويأتي هذا المشهد المتكرر للموت، حيث يتكرر ظهور الألوان الثلاثة المختلطة مرة أخرى، لقد صبحت حزينه بالليل على صوت (فهيمة) تتضرع أماه، أماه فهبت من تحت الغطاء فرعة قالت فهيمة: «البرد البرديا اماه»، نعم جسد البنت كله يرتعش والرأس ساخن كأنه موقد. قد أعدت حزينه كل الأغذية وكومتها فوق الجسد، وبالخل والماء بللت خرقة ومضت تربط رأس (فهيمة) وظلت ساهرة حتى طلعت الشمس، وهالها أن رأت وجه أبتتها وقد شرب الألوان الثلاثة الأصفر والأسود والأزرق فقالت لنفسها هي الحمى المميته⁽¹⁾.

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

إنه ارتباط بين الطبيعة وبث الدلالات المعبرة عن الموقف، موقف الاحتضار، احتضار (بخيت البشاري) عميد الأسرة، مهما كان حتى هو في هذه الحالة فهو رجل حزينه، ورب الأسرة.

(1) الطوق والأسورة، ص 79.

(2) الرواية، ص 27.



وأما احتضار فهيمة فقد ربط بحركة الزمن اليومية، والتي تظهر من خلال الأذان: أذان الوقت، فكل وقت يمر بأذانه ولكن الموقف يشتد، والحدث يتكثف ويسير نحو الحتمية حتمية إحكام الطوق، وشدة قوة الأسورة الرابطة الخانقة. وقد استطاع الكاتب أن يحسم هذا الشعور، فالحمى التي أصابت فهيمة هي نتاج إحكام الطوق شيئاً فشيئاً حتى النهاية⁽¹⁾.

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

(1) انظر: صبرى حافظ؛ قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة، فصول م 2 ع 4، القاهرة وإشارته إلى سبب وفاة فهيمة بحمى الكيف والحرمان، ص 198.

الصيداء (الغياب المادى)، وجاء ذلك عبر فترات معينة متدافعة تدافعاً له خصوصية مقصودة ففة فضاء السرد وتقنياته. وبذلك يأخذ الحدث حركات متجهها اتجاهات معينة.

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

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

(1) الطوق والأسورة؛ ص 117.

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

بعد هذا الوصف الهادئ لعناصر الطبيعة التي اهتمت بغضب على البشر وأفعالهم، نرى الإشارة إلى رحيل الشيخ موسى قطب البلد: «رحل الشيخ موسى قطب البلد وحاميتها، رحل من يومين وقد بكته السماء قبل رحيله بيوم بأمر الله الذي له ملك السموات والأرض، ولكل أجل كتاب»⁽²⁾.

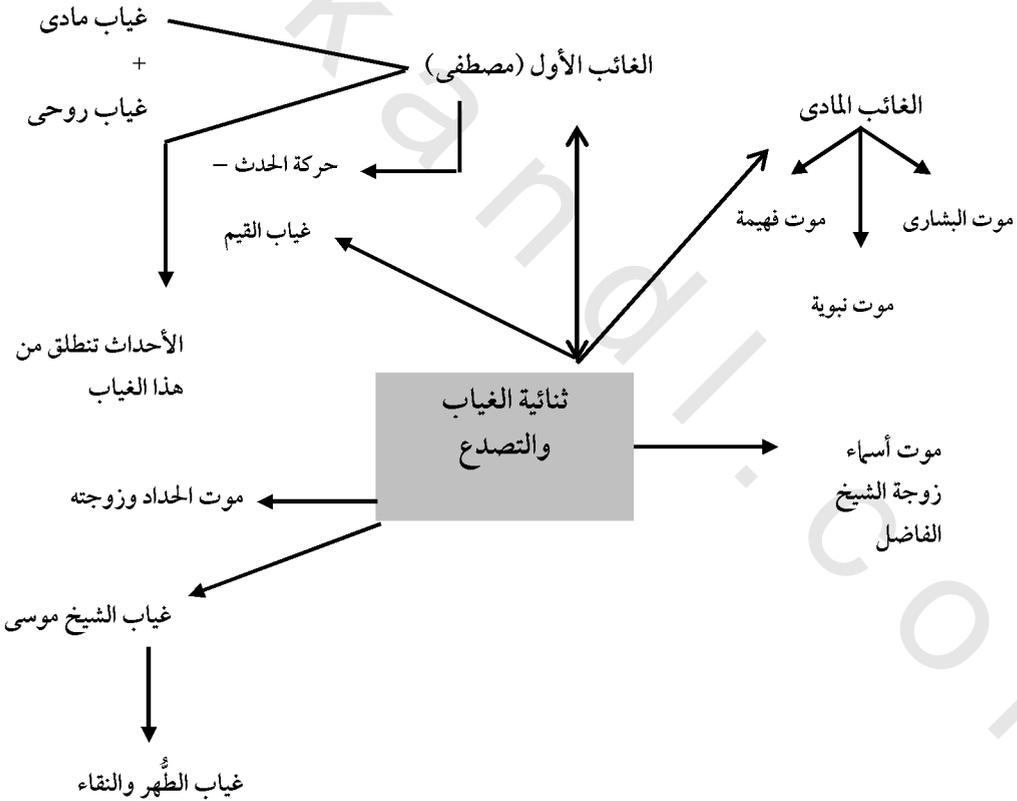
ويأتي هذا الرحيل بعد ما ضجت البلد بالذنوب والخطايا، بعد ما تحول كل شيء بعد ذهاب البراءة: براءة نبوية وابن الشيخ الفاضل، وتحولت العلاقة إلى الإثم، وذهب العفة، عندئذ سترحل كل أسباب الطهارة والنقاء، وتترك المدينة بخطاياها - ولكن الموت يظل حتمياً على كل حي، حتى على هذا القطب صاحب الكرامات الكبيرة، لا بد له من نهاية، لا بد من الحفرة السوداء، ومن التراب المنهال، وتلك الحفرة مكان الجسد، أما الروح فصعودها لخالقها الأعظم.

لقد عمد الكاتب إلى صناعة ثنائية الغياب: الغياب الروحي (والمعنوي) والغياب المادي المتمثل في الموتن ولكنه في كل خطواته السردية ينطق مهتماً من تقنية العنوان: الطوق والأسورة.

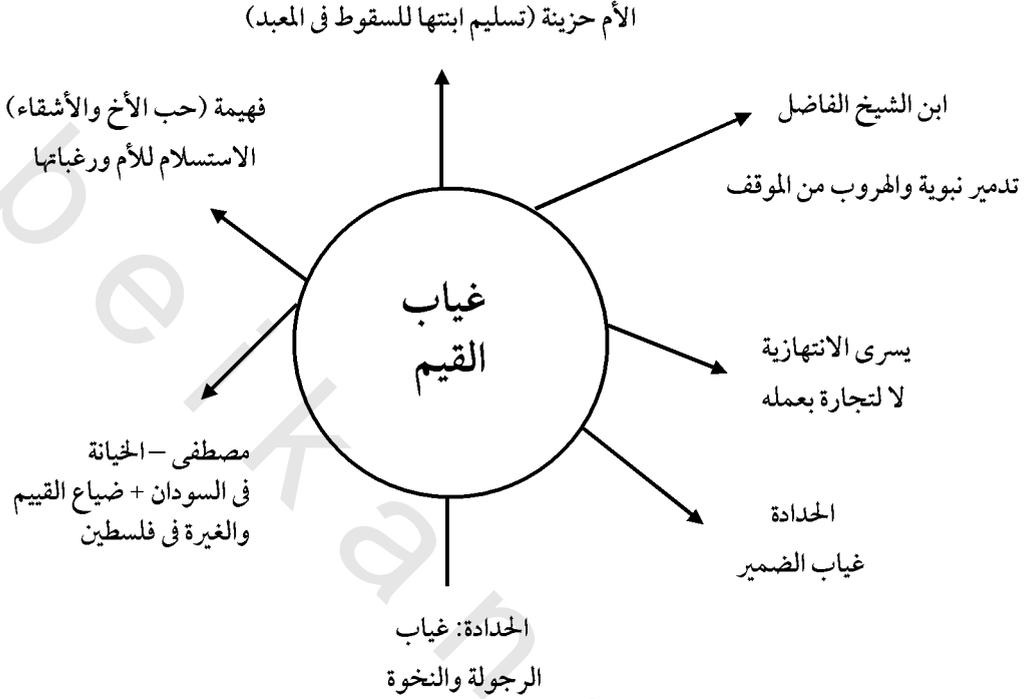
(1) الرواية؛ ص 117.

(2) الرواية؛ ص 118.

والغياب المعنوي أو الروحي يتمثل في البطل أولاً الذي بدء به حركة السرد نحو تكوين المبنى الحكائي، والقائم على هندسة إيقاعية تشكيلية معينة. والرواية كلها - إذن - تقوم على هذا الغياب، بل تنطلق منه انطلاقاً سريعاً، بحركتها وبتحريكها للحدث، وتسريعه، أو التحكم في طرق الحركة والانتقال. إن (الرواية) كلها تعزف مقطوعة الغياب بسردها الحزين، الذي ينتقل من حزن لآخر، فما تلبث الأحداث إلا أن تتشح بسواد الوقائع حتى النهاية. فالأحداث تنداح في أطواق وأساور تشد بعضها بعضاً حتى تكون طوقاً خانقاً محكمًا تظهر علاماته وأثاره في النهاية فهي أطواق داخل أطواق، قيود مركبة لا تنتهي.



غياب الأم معنوياً لغياب الابن ولغياب
الزوج والابنة والحفيدة



النقطة الثالثة - ثنائية المكان ودينامية الفعل السردى :

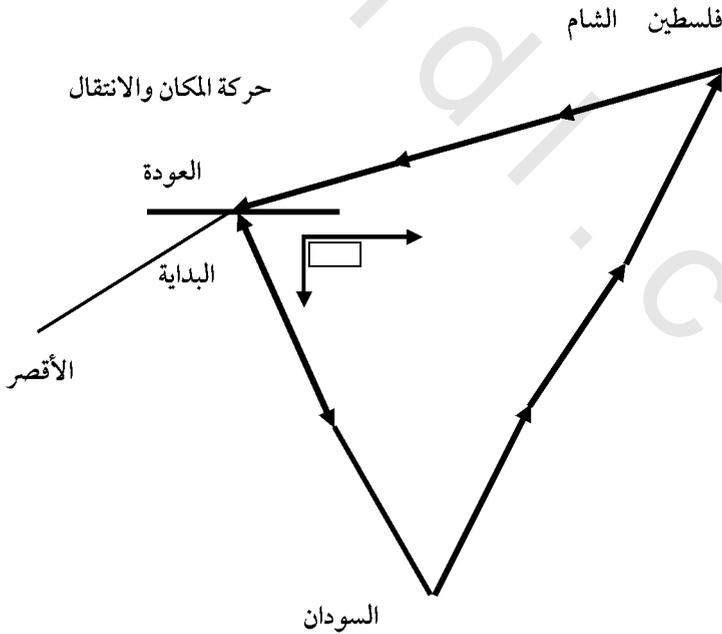
- 1 -

لا يأتى المكان فى هذه الرواية كمجرد سياق تحيدى لحركة الشخصيات، وللنشاط الخاص بهم، ولكنه يشارك فى شاعرية العمل، فهو أداة أو مادة تشكيلية يعتمد عليها الكاتب ليقدم رؤى خاصة تنطلق من زوايا التعبير.

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

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

وييلعب المكان - هنا - وظيفته المهمة القائمة على رسم الطوق والأسورة: ففي السودان يضيق البطل بحيز المكان رغم سقوطه هناك في الرذيلة فينطلق شمالاً بعيداً عن هذه القارة ذاتها. وبلاد الشام جنة الله في أرضه - كما يصفها مصطفى لأهله -، ولكن في هذا المكان تتغير القيم والمبادئ عنده، فتذهب الغيرة والنخوة كما ذهبت - كذلك - في أرض الجنوب في السودان فكانت خيانتة لشيخ العشيرة في زوجته وهو طفل صغير - كما يقول مباهيها بذلك. ويرتبط الحدث وانطلاقه مع تشكيل المكان، فالرؤية المكانية - في أصلها - رؤية لغوية خاصة ينفعل معها الروائي، فينطلق بالسردي رابطاً المكان برؤاه. فنرى انتقال الأحداث، كما نرى نبض السردي وكفئته من خلال ما يصل من السودان أولاً ثم من فلسطين الشام ثانياً، حيث الانتقال التخيلي من المكاني الآتي إلى المكان الحال فيه مصطفى عند سقوطه النهائي.



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

- 2 -

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

إننا نستطيع - هنا - أن نستعين بقول بير ألبير بيرو عندما قال عن شخصية البيت المكائنة ودورها الكبير في التكوين الروائي: «من هذا القادم يدق باب البيت؟ باب مفتوح تدخله، باب مغلق معتكف، نبض العالم يخفق خلف بابي»⁽¹⁾.

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

ووصف البيت هنا يعتمد على الإحاطة بالمكونات المتواضعة والدالة على طبيعة الفقر الذي تعانيه أسرة البشارى. ويجمع الكاتب أشتات هذا البيت الطيني من حوائط، والباب والخواء الذي بداخله، إنه تمزق المكان والذي يرتبط مع تمزق الزمان نفسه وتمزق الشخصيات وتصدها، وتصدع كل شيء يتصل بها.

(1) انظر: هذا القول عند غاستون، وباشلار؛ جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت - لبنان، 1985م، ص 35.

(2) الطوق والأسورة؛ ص 12.

- 3 -

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

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

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

(1) نفسه؛ ص 47.

(2) نفسه؛ ص 47.

رب النسل، والمسلة غير المتكاملة ولكنها صاحبة صوت رنان يؤدي خصوصية تاريخية، فهي إشارة إلى آثار الحضارة الفرعونية، وراعاها مع الزمن للبقاء خالدة.

- 4 -

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

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

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

(1) الرواية؛ ص 129.

(2) انظر: صبرى حافظ، المرجع السابق، ص 199.

(3) الرواية؛ ص 142.

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

النقطة الرابعة: - حركية الزمن وإيقاع الرواية :

إنَّ الهندسة الشكلية التي تصنع معمار العمل الأدبي تولّد إيقاعًا خاصًا ينتج من نتائج الأجزاء وتسلسل وانتظام الوقائع. وبجانب ذلك نرى التراكم «الجيولوجي» لهذا التسلسل صانعًا بذلك «جولوجيا» الزمن المتنوعة والممتدة من العصور القديمة - من العصر الفرعوني-؛ حيث الاعتماد على إعادة الزمن المتمثّل في غرفة إله السّسل، وإعادة زمنه الغابر عن طريق الأسطورة وربطها بالحاضر، والعودة إلى الزمن البعيد. ولكن عودة هذا الزمن كان بتوظيف اعتقادي آثم أودى بحياة (فهيمة)؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن (فهيمة) ذاتها تمثّل رؤية فرعونية بعيدة حيث انتهاء الأخ، الأمر الذي يفضي على الرواية جواً فرعونيًا. ويعمل هذا الارتداد الزمنى البعيد على محاولة ربط القديم بالجديد، ولكن هذا الأمر كان بحاجة إلى ربطٍ خاص يأتي من خلال التركيز على «ميكانيزم» الرواية، بعناصرها المتداخلة والصانعة للرؤية المقصودة عند (يحيى الطاهر)، وإنما يقال: جاءت الإشارات التاريخية غير مندجمة مع تلك العناصر، فأخذت شكلاً هامشيًا⁽¹⁾.

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

(1) انظر: على الراعى، الرواية في الوطن العربى، دار المستقبل، القاهرة، 1991م، ص 100 وما بعدها.

وتتداعى علامات الزمن التاريخي من خلال محاولة العودة إلى التاريخ القديم، والانتقال سريعاً إلى التاريخ الحديث؛ فهذا ملك مصر بشواربه ونياشينه، ولكن كل ذلك لا يقف في المقارنة بينه وبين التاريخ العربي ببطولات؛. حيث صور (أبي زيد والزنتي ودياب بن غانم). ومن خلال الربط بين ملك مصر بالهيئة المقلدة للهيئة العربية والشخصيات الأخرى، نرى صورة أبطال السَّير الشعبية؛ وكأن الكاتب يستدعي أصحاب هذه البطولات بتاريخهم العريق، حيث التنبيه إلى ما قدّموه من انتصارات عربية يواجه بها الرجل الشعبي المستعمر الإنجليزي. والكاتب بذلك يُردينا أن نتأمل وظائف رسم البطل الشعبي الذي يتسلح بأفعاله ضد الدخيل الأجنبي باحتلاله.

وإذا كانت الرواية - في ذاتها - تراكمات زمنية فإن الكاتب في رواية «الطوق والأسورة» اعتمد على تقنيات خاصة لإظهار حركة الزمن، الذي يدور دورانه ليكون أطواقاً محكمة شديدة الإحكام على الشخصيات والأحداث؛ حيث وقوع ما لا يتوقع من السقوط والضياع. وقد اعتمد (يحيى الطاهر عبد الله) على العلامات الخاصة الدالة على نتائج الزمن وأثره؛ وذلك باستخدام مجمل وتراكيب معيّرة عن ذلك من مرور الوقت - مرَّ عام... الشهر السادس من العام الثاني... (دب الشيب في رأسه)... وكلها علامات معبّرة عن طبيعة الحركة الزمنية نفسها.

النقطة الخامسة - الموروث وقوة الدفع بين الحدث وتقنية الرواية :

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

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

ويؤثر هذا القول في تقنية الفعل الروائي، بعد ذلك، فتأتى الرسائل مباشرة من الغائب ليؤكد الكاتب بالتقنية الروائية أثر قول العجربة في تحريك السرد بأبعاده. لقد استعانت الأم - باعتبارها الخاص - بقوة أخرى تساعدها على استحضار شيء من الغائب - وبذلك تنتقل الأحداث من حيزٍ لآخر معتمدة على هذه القوة المحركة. تلك القوى الاعتقادية التي تنطلق من الأم (حزينة) الممثلة لتوعية خاصة من الشخصيات ذات الاعتقادات الراسخة عندها، المترسبة في كيائها فتتحرك من خلال ذلك.

ب) التوسل بالمعتقد الفرعوني؛ فحادثة دفع الأم لابنتها (فهيمة) لغرفة إله النسل عند قدماء المصريين من الأدوات التي أثرت تأثيراً واضحاً في طبيعة التقنية الروائية بأبعاده. فالأم تمكّر لابنتها حتى لا يطلقها الحداد، وتضيق سمعتها ومكانتها في هذا المجتمع الصغير، والذي تكبر فيه الصغائر لدرجة بعيدة.

ومن خلال الاستسلام الاعتقادي بين (فهيمة) وغرفة الحارس تتحرك الأحداث في حركة سردية أخرى، حيث يفرض هذا الموضوع نفسه على التقنية، فتأخذ الأحداث اتجاهات شتى تسير بقوة معينة نحو الاقتراب من النهاية.

(1) الرواية؛ ص 12.

إن (حزينة) بمكرها البيّن تسلّم الابنة لمعصية الخرافة؛ فتكون العاقبة المتواترة غير المتوقفة لبیت البشارى الذى لم يحفظ قيمه المعينة والمفروضة من واقع الحياة - «فها هو الظلام يطبق كثيفاً... انطفأ كلياً نور العينين، وسقطت الروح فى الكعيبين، والعقل ضاع، وأماً السمع فحى ما زال يلتقط دبدبة الأقدام الحجرية الكبيرة على الحجر»⁽¹⁾.

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

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

ج (أصحاب الطرق الصوفية والاستعانة بالقدرات الخارقة القائمة على ما يقدمه القطب من قوة خفية داخلية؛ إن القطب شخصية حاضرة غائبة؛ يحرك الحدث هذه الثنائية، وبذلك تنضم قوة هذه الشخصية وتأثيرها على الحدث، وحركية السرد ذاتها. إنه لا يخرج من مسكنه، ولكنه رغم ذلك يحرك الناس خارج الغرفة التى يقطن فيها، فلا يتصل بالناس إلا من خلال مساعدته. وتتحرك الأحداث منطلقة بهذا الإيوان القوى بمكانه القطب، الذى لا يصل إلا فى المسجد النبوى، وفى المسجد الحرام.

(1) الرواية؛ ص 49.

(2) الرواية؛ ص 53.

وبجانب أثر القوة الاعتقادية في قطب الصوفية نرى امتداد الاعتقادات الشعبية في أصحاب الطرق وقوة تأثيرهم على الناس؛ حيث يقصدونهم لحل كل مشاكلهم والانطلاق إلى حركية الحدث من خلال محورهم - «لقد قصدت حزينة الشيخ العليمي، وطرقت باب خَلْوَتِهِ بنجع الجبيل الغربي، فأجابها وسمع شكواها، وأعطاه قلب الهدهد الأبيض وزجاجة صغيرة بها سائل عكر وورقة طُوِيَتْ تسع طَيَّات. ومدت حزينة يدها بقطعتين من العملة النحاس. ورفض الشيخ العفيف المال ولم يأخذه إلا بعد إلحاح شديد من حزينة»⁽¹⁾.

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

د (الحكايات الشعبية وتناسل السرد؛ وتعتمد رواية «الطوق والأسورة» على تناسل النص السردى داخل المتن، مما يؤدي إلى صناعة المبنى الروائي بتقاطعات مقصودة من الكاتب، يتجه السرد فجأة إلى تشعبات وتشابك (حكائي)، مما يجعله قريباً من السرد الشعبى؛ سرد الحكايات الشعبية التي تتوالد بعضها من بعض.

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

(1) نفسه؛ ص 43.

تتذكر أرديتهن السوداء وظهورهن وقت الظهيرة، وسُكنهنَّ في الرحى، ثلاث أرامل... ثلاث جِنِّيَّات يسكننَّ بالرحى الكبيرة التي تدور ولا تتوقف قط... تطحن الكلاب والقطط الضالة.. فتتكسر العظام في طقطقات عالية، ويختلط الدم باللحم⁽¹⁾.

ولكن (يحيى الطاهر) يركز بشكلٍ أساسي على المواد التي تُطحن في رحى هذه الجِنِّيَّات (القطط والكلاب الضالة)، واختلاط دم الطحين بوجوه الجِنِّيَّات اختلاطاً يُعطي دلالات الخوف والهذيان والرعب، ثم الإحساس الداخلى بهذا الطحن، فكأن عظام فهيمة المسحوقة تُدقُّ وتُطحن طحنًا شديدًا - «إن عيونهن تقدح بالشرر... ووجوههن تطفح بالشهوة الحمراء... وصراخهنَّ المجنون يصل للسماء وترتج له طبقات الأرض... القادرات... ذوات أنياب الذئب، وأصواتهن وكل الأصوات في أدنى فهيمة»⁽²⁾.

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

لقد ربط الكاتب ربطاً فنياً خاصاً بين نتاج طحين الجِنِّيَّات وبين ما حدث لـ(فهيمة) داخل الغرفة، إن صوت الطاحونة يُشبه صوت الرجل الأسود العارى في غرفة الحارس؛ حيث انتظار الأم وضياح الابنة التي رُجَّ بها في هذا المكان نكاية في الحداد، وحتى لا تحترق فهيمة (بنارها) - كما يقول الكاتب - . ولذلك يتكون المشهد التالى الدال على خروج جانب التصوير الصوتى «كلاب تَنبُح، وقطط تموء، وضفادع تنق، ولحم يُطقطق، وماكينة طحين تُدقُّ بانتظام ولا تتوقف، وعلى الدق المنتظم المستمر يتقدم الرجل الأسود العارى المكشوف العورة ويُدب بقدميه الحجر يمشى فوق سطحٍ من حجر»⁽³⁾.

(1) الرواية؛ ص 77.

(2) نفسه؛ ص 78.

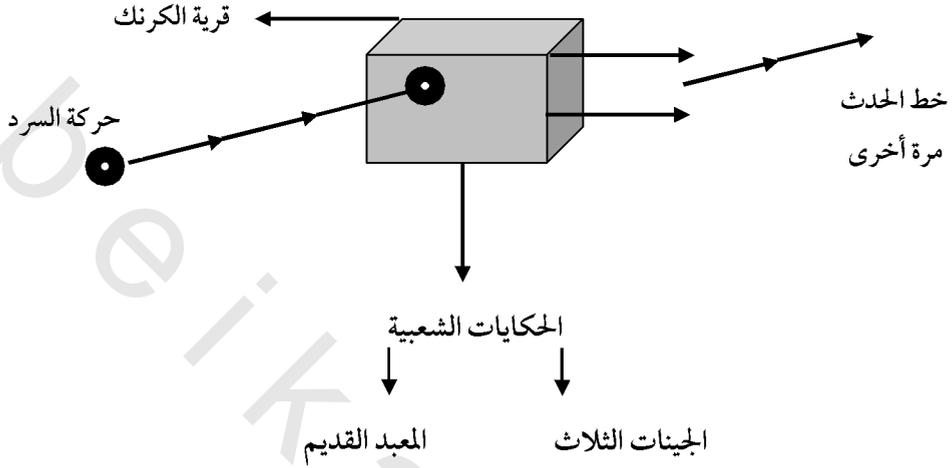
(3) نفسه؛ ص 79.

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

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

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

(1) نفسه؛ ص 90.



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

وتتعدد الإشارات اللونية في الرواية، الأمر الذي يكون أسلوباً مهدفاً من الروائي نفسه. فاللون الأزرق يُشير عند الكاتب إلى سيميائية مزدوجة تعبر عن الحزن والألم.. يقول عن (حزينة) عندما عَلِمَتْ بنية ابنها (مصطفى) من الزواج بشامية: «غطى الكدر الأزرق وجهها»⁽¹⁾. فهذا التصوير اللوني الدلالي لأبعاد اللون الأزرق، كان اعتماده على القرآن

(1) نفسه؛ ص 38.

الكريم، والذي يستخدم هذا اللون مع توليد دلالات الحزن والكدر في قوله سبحانه وتعالى: ﴿وَتَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾ [طه: 102]. ثم يستخدم (يحيى الطاهر) اللون الأزرق بدلالاتٍ أخرى هي دلالات الفرح والصفاء؛ يقول رابطاً بين اللون الصافي الأزرق وبين الدعاء: «أوصلت حزينته وفهيمته الشيخ الفاضل حتى باب الدار... وخلعت حزينته غطاء رأسها ونقضت شعرها، ورفعت ذراعيها وتطلعت للسماء الزرقاء المفتوحة»⁽¹⁾.

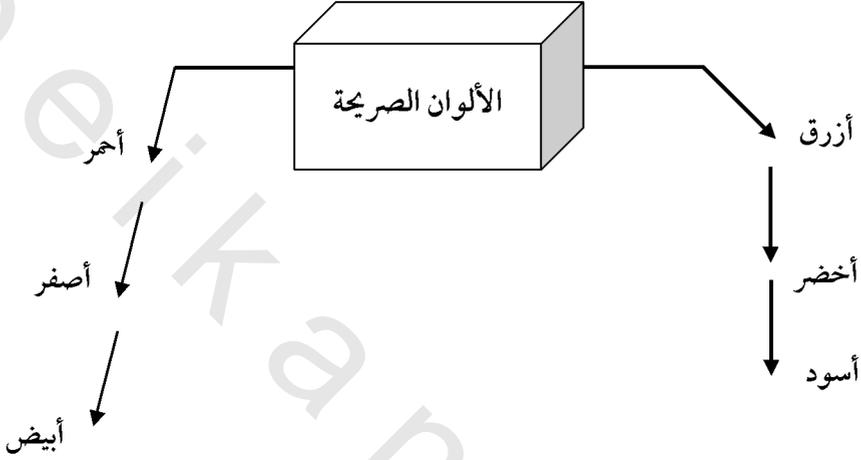
لقد ارتبطت الزُّرقة هنا بسياجٍ خاصٍ للدعاء، فجاء اللون الأزرق للسماء مع الإشارة إلى طبيعة السن الكبير، والذي يدل عليه لون الشعر الأبيض. ويتكرر اللون الأزرق الذي يدل على صفاء السماء، حيث يجعل هذا الصفاء معادلاً موضوعياً خاصاً لرؤيته، فتأتى الدلالات المتولدة من سياقات التعبير مرتبطة من نسيج اللون مع طبيعة الوصف السردى الذي يعبر عن تطورات الحكى؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فمثل هذا الاستخدام التقنى للون يُشِىء المبنى الروائى بالمعانى الكثيفة، ولهذا فإن اللون الواحد - فى هذه الرواية - يأخذ أكثر من حيزٍ مكانى يتفاعل مع المبنى فى كل مرة، فاللون الأزرق يكرر مرة ثالثة فى قوله الوصفى لعناصر الطبيعة «عمَّ الجو نور... وعادت الريح لمعقلها وصارت السماء أشد زُرقة»⁽²⁾. فاللون الأزرق فى الاستخدام الثلاثى هذا يعبر عن رغبة المؤلف فى جعله من أهم وسائل تقنية السرد نفسه، حيث تتوَلَّد الدلالات المحققة لهدفه، فاللون - إذن - وسيلة لوظيفة مهدفة.

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

(1) الرواية؛ ص 37.

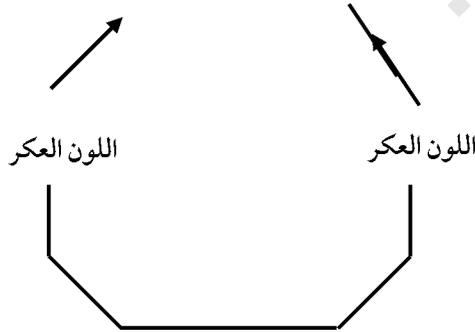
(2) الطوق والأسورة؛ ص 117.

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



استخدام اللون الصريح في الرواية

اللون الذهبي — الباهت



الألوان غير الصريحة
(غير المباشرة)

ويعتمد الكاتب على توليد أحداث من سياقات السرد، وذلك بالالتكاء على إشارات تتصل بأشياء معروفة في الحياة العادية؛ فنرى الإشارة إلى حركة المغزل الدورانية، حيث لا يجعل هذه الحركة تمر مروراً عادياً، ولكنه يوظفها في سياقات سردية معينة، وذلك بمهارات رشيقة. إنَّ حركة المغزل الدورانية في يد (حزينة) له دلالات تتمثل في:

الدوران الذي جاء مع زحمة السياق السردى نفسه «اليدان تلعبان - هنا - بالمغزل الذى لا يكف عن الدوران و لم الخيوط، والعقل - هناك - مع الغائب في بلاد الناس البعيدة»⁽¹⁾. ولقد جاء الدوران مع حركة نقل البشارى المتهدم من الظل إلى الشمس ومن الشمس إلى الظل، وجاء أيضاً مع دوران الحياة رغم الغياب؛ غياب مصطفى، فهو دوران مقصود جاء بوظائفه الإشارية داخل الحدث.

بلاغة رسم الشخصية فى الرواية :

ليست الشخصية الروائية - مهما كانت - إلا صفة أسلوبية، «فالرواية كلها بعناصرها ليست إلا صفة لسانية لتقنية مقصودة»⁽²⁾.

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

(1) الرواية؛ ص 8.

(2) انظر:

T. Fowler Linguistics and the Navel, p30.

(3) يُنظر: نبيلة إبراهيم؛ نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص 20.

فصنعة الشخصية هي تركيب لغوى يعتمد على الرؤية الرمزية للبطل؛ فاللغة الأدبية - هنا - أداة لتحقيق صورة معينة لها تكثيفها البلاغي المقصود من صنعتها. فالبطل صورة تركيبية للغة، للأسلوب الذي يُصارع الكاتب محاولاً صنع موازاة رمزية خاصة لرؤيته المتصارعة في داخله.

وأول شخصية يركز عليها الروائي هي - بالطبع - شخصية البطل؛ الذي يُعدُّ أول التراكيب الأسلوبية. إنه البطل نتاج تفاعلات الروائي مع متنه الحكائي، حيث يحوله إلى مبنى حكايتاً له خصوصيته - «البطل يترتب عن تحويل المادة إلى مبنى، ويشكل من جهة وسيلة للوصول فيما بين الحوافز.. ومن جهة أخرى؛ تحفيزاً مشخصاً لتلك الصلة»⁽¹⁾.

وتنتج تفاعلات الروائي هذه أسلوباً معيناً يقتضيه الموقف، فتأتى التراكيب المكوّنة لصورة البطل يتفاعل معها الروائي ليصب في ميناها رؤاه، فيتحول الحكى إلى مبنى بفعل حوافز التراكيب هذه في شكلٍ له مميزاته المعينة.

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

ف(مصطفى بخيت) شخصية الرواية الأولى، محرّكها، ودافع أحداثها نحو حركة محوره

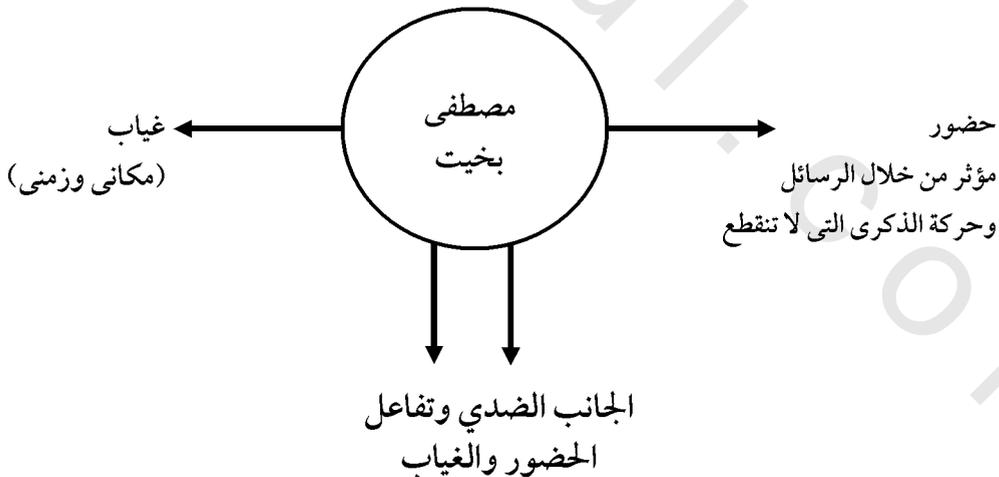
(1) توماشفسكى؛ نظرية الأغراض، ضمن كتاب «نصوص الشكلانيين الروس»، ص 207.

(2) نفسه؛ ص 178.

الدائب وغير المتوقف الدوران. تلك الشخصية تتصف بشئانية ضدية تجعل من صورتها قناعاً ثرياً في دلالات التعبير التي يريدها الكاتب (يحيى الطاهر عبد الله). فشخصية (مصطفى بخيت) ملمحية ولكنها لا تتمسك بقيم أصحاب الملاحم من الحفاظ على العرض؛ فهو صورة أخرى ممسوخة لهم، له الحضور والغياب والتأثير في حركة الأحداث، التي يلماها كلها عنده في نقطة حركته هو، فيؤثر عليها لتنتقل متجهة صوب البحث عنه في كل مكان ووقت؛ لأنه مصدر الدينامية الخاصة بها وبدونه تنعدم نهائياً.

- 1 -

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



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

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

(1) الرواية؛ ص 10.

(2) طه وادى؛ دراسات فى نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989م، ص 115.

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

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

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

(1) الرواية؛ ص 249.

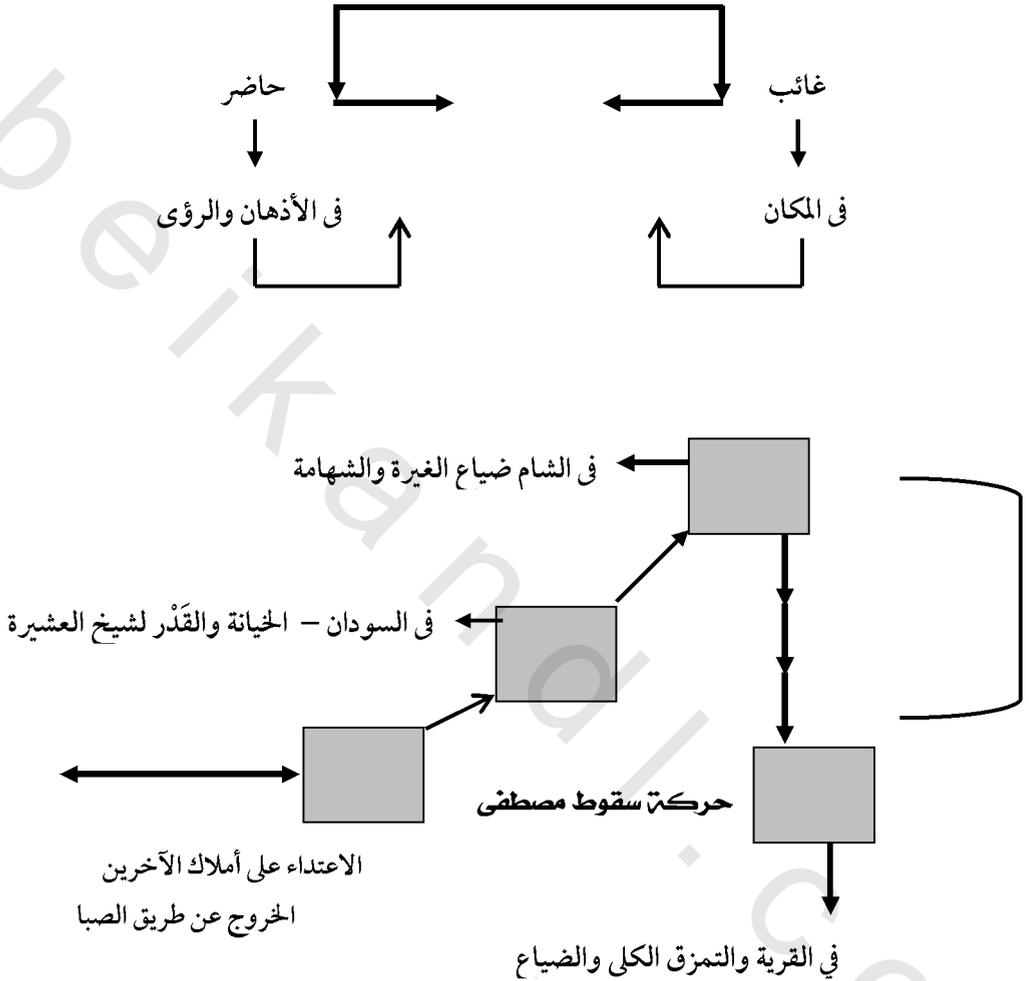
الناهي في حياة الناس. وهنا نرى أطواقاً تحكم قوتها حول رقبة هذا الحاكم الناهي في الرقاب؛ إنها شخصية لا تقل في تكوينها عن شخصية الحداد العاجز. وتتهائل شخصية (مصطفى) نفسها مع شخصية شيخ العشيرة، إنه بطل ورقى هش بل وممزقة، فيصف نفسه مكملاً للمنظور الروائي الذاتي قائلاً في خطابه للرجال: «هناك منكم من عاشرنى بالشام ويعرف أنني تزوجت، وأنى عجزت كشيخ العشيرة عن حماية فرج زوجتي فطلقتها، مَنْ منكم لا يعرف النساء؟ أنا الذي عرفت تزوجت مرة واحدة، ولن أكررها مهما طال بي العمر، وما فكّرت بعد الذي حدث وما فكّرت قط»⁽¹⁾.

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

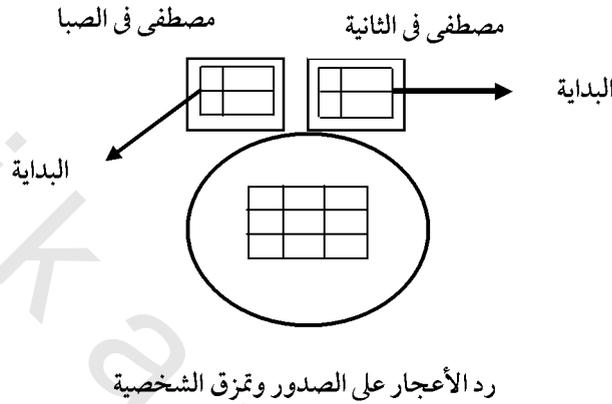
وتنتهى شخصية البطل التي رسمها الكاتب بأبعادها (المتهترئة)؛ وذلك في مشهد هزلي له دلالاته، من حيث العودة الممزقة الأشلاء لبقايا شخصية محطّمة فقدت كل شيء من الكرامة وأسباب الحياة والوجود. وتلك درجة كبيرة من المفارقة يحققها الكاتب في جوانبها الضدية، لقد تهاوت الشخصية لتفتت مثل الزجاج الهش، الذي لا يصلح مرة أخرى لشيء بعد ذلك.

(1) الرواية؛ ص 150.

مصطفى بخيت



وبسقوط البطل وتشتته في نهاية الرواية نرى الترابط بين طرفي العمل هذا؛ حيث ترد الأعجاز على الصدور في شكلٍ بلاغي فريد يتسع للشكل الكلي. ويصنع بذلك مساحة دائرية مقصودة.



وتحقق شخصية (مصطفى) الترابط التلاهي بين العنوان «الطوق والأسورة»؛ من جهة المفارقة، والصراع، والحتمية الخاصة، والتي تُطبق بكل إحكام على رقبة شخصية (مصطفى)؛ فالطوق إحكام، والأسورة ربط وإحكام كذلك شخصية مصطفى في تكوينها تحقق المفارقة والضياغ والتردى.

- 2 -

وفي هذه الرواية يلعب التشابه التشكيلي للبطل وظائفه المتعددة، والتي يتفاعل معها الكاتب في صراعٍ داخلي يُضفي أبعاده على التقنية الروائية. ويتمثل هذا التشابه في تكوين ازدواجية تكوينية أشبه بالسجع المقصود. فنرى شخصية (بخيت البشاري) الأب متشابهة مع شخصية الابن من حيث جوانب التمزق التي نراها عنده، لقد تحطمت هذه الشخصية خاصة بعد سفر البطل (مصطفى) الذي ذهب في سن الصبا تاركًا هذا الأب الشيخ المحمول في قُفَّة.

وهذا التمزق والتفتت لشخصية (بخيت البشارى) يؤصل الكاتب لجذور شخصية (مصطفى)، ويصنع امتدادًا له - «لقد صار بعد العمر الطويل كالثقفة ترفعها من مكان به شمس، وتضعها في مكان به ظل، يرقب الشمس الجارية في السماء، ويصرخ في وقت: «أبغى الشمس»، ويصرخ في وقت آخر: «أبغى الظل» - هكذا طوال النهار، هكذا يمر النهار، وهكذا تمر الأيام التي تطوى الأعمار؛ هي وابنتها (حزينة وفهيمه) تحملان الثقفة من الشمس إلى الظل... ومن الظل إلى الشمس، لكنه رجّلها في الحلال ووالد (مصطفى وفهيمه)»⁽¹⁾.

إن هذه الأشلاء التي كونت شخصية (البشارى) لها وظائفها في حركية الحدث، وفي رسم أبعاد الرواية وعناصرها، فالشخصية الرئيسية الأب (البشارى) غابت أيضًا بغياب الابن، فهو مريض معيَّب عن الشعور بالحياة، يُحمل كالثقفة - لا حول له ولا قوة - . لقد اعتمد الكاتب على الصورة التشبيهية (السائرة) في المجتمع؛ والتي تدل على الضعف التام، وضياع المقدرة، فهو رجل (ثقفة)، عبء على زوجته (حزينة) وابنته (فهيمه).

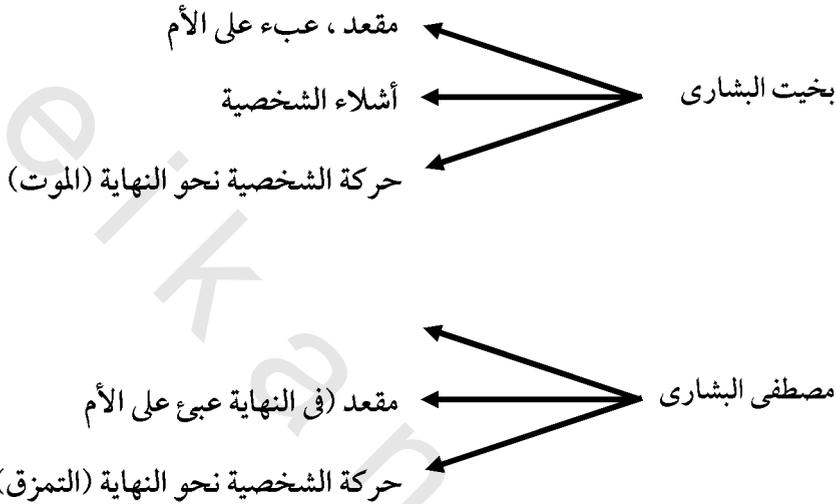
ويستخدم الكاتب طريقة «المنولوج» الداخلى من حيث التعبير عن أبعاد الشخصية، وهذا المنولوج يُعدُّ وجهة نظر ذاتية داخلية يراها (بخيت البشارى) لنفسه، فَتَحَّتْ عنوان (بخيت البشارى في حديث يقظة) يقول: «المصباح شُحَّ زيته والليل الطويل الأسود قادم، آه من الوجع والوهن، نومى قليل، وبولى لا أتحكّم فيه، (حزينة) تتطير من رؤية النعال مقلوبة، ومن الريح لو حملت قشر الثوم، ومن قَدَمِ تدوس كسرة خُبز مرمية، هي امرأة الرجل منا كابد، عقلها مع الولد، والولد بالسودان البعيد، قلب الولد من حجر وأنا قعيد البيت»⁽²⁾.

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

(1) الرواية؛ ص 8.

(2) الرواية؛ ص 8.

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



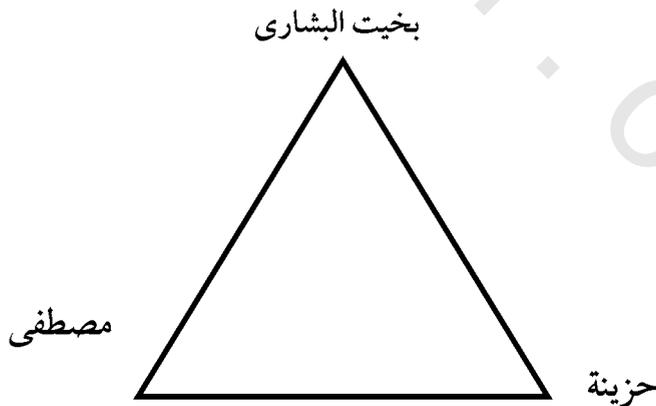
- 3 -

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

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

فحزينة تعيش مع (مصطفى) هذه المأساة، تعيش الأمل الضائع في كل اتجاه. ولقد استعان الكاتب بالدلالة الاسمية كعلامة لهذه الشخصية فهي حزينة أبداً، لا ترى الفرح ولا تعرفه حيث تتداعى عليها الأمور، ولكنها تظل حزينة، فاسمها - هنا - قناع يغطيها دائماً، ولكنه يُعطى إحساساً بما تجده وتعانيه. وتتناغم شخصية (حزينة) مع صورة الشخصيات التي يرسمها الكاتب؛ حيث إيقاع التهدم والتمزق، فهي برغم صلابتها أشلاء امرأة، أو نصف ضعيف لامرأة عجوز؛ حيث يتصورها (يحيى الطاهر) بهذه الرؤية - «عقل (حزينة) مع ابنها هناك في البلاد البعيدة، وأذُنُها اليمنى التي تسمع - هنا - مع الحَمَام الذي يهدل: المَلِكُ اللهُ ... عينها اليمنى فقدت النور من عامين، وبعينها اليسرى ترقُب (البشارى) الراقد يتقلب فوق المصطبة»⁽²⁾. و(حزينة) تتفق وتشابه مع شخصية (بخيت البشارى) زوجها، من حيث التهدم والوهن والضياع.

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



(1) على الراعى؛ الرواية في الوطن العربى، دار المستقبل، القاهرة، 1991م، ص 101.

(2) رواية الطوق والأسورة؛ ص 7.

وبهذا المثلث التكويني تتشكل شخصيات الرواية الأساسية، ثم تنضم إليها شخصية مهمة أخرى هي شخصية (فهيمة) أخت الغائب (مصطفى)، ويلعب اسمها (فهيمة) دوراً خاصاً يقصده الكاتب؛ حيث يوكد منه صورة مفارقة مقصودة، فهي متهمة في اسمها، وإنما في الحقيقة لا تفهم شيئاً مطلقاً، فتتبع أمها (حزينة) في كل شيء. ولذلك ربط الكاتب بينها وبين أمها، إنه التشابه المقصود من الكاتب عند تشكيل شخصياته، حيث يعمل التشابه - هنا - على المشاركة في المواقف الواحدة؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فهذا التشابه يعمل على تشكيل خاص لحركية الحدث بكل اتجاهاته، ويجعل التركيب التعبيري لصورة الشخصيات تتناغم لتوافق الإيقاع المتقارب.

وتمتد الشخصيات في تشابهها مع بعضها البعض، ف(نبوية) ابنة (فهيمة)، وهي ثمرة دفع الأم ابنتها (فهيمة) لغرفة الحارس في المعبد، تتشابه مع شخصية أمها من حيث عدم المقدرة، والانقياد الذي أودى بها وسيودى بـ(نبوية) لانقيادها لشهواتها في بيت الشيخ الفاضل. فشخصية (نبوية) تمثل امتداد حركة الأجيال بشكلٍ له أهدافه المقصودة عند الكاتب، وهي الشخصية التي وُصفت وتتبّع الكاتب أطوارها منذ قبل الميلاد. لقد امتد جمال (فهيمة) في شخصية (نبوية)، ولقد زادت وفاقت الابنة أمها في هذا الجمال وفي الجرأة التي أودت بعفافها أيضاً. فإذا كانت (فهيمة) قد فقدت عفافها بالخضوع والضعف فإن (نبوية) فقدت ذلك بالجرأة.. ومن هنا تأتي المفارقة بين الأم (فهيمة) والابنة (نبوية).

ويربط الكاتب المكان بالشخصية؛ فنمو شخصية (نبوية) يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحيز المكان خاصة عند الشيخ الفاضل، حيث تنمو معها شخصية ابنه، والذي رفض الكاتب البوح باسمه ليظل سراً، ف(نبوية) لا تبوح لخالها باسمه عند فعلٍ فعَلته، والكاتب يحتفظ بذلك لنفسه أيضاً. وعدم البوح باسم الشخصية يطلق عنان خيال المتلقى للتصوير؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى تظل الشخصية مرتبطة بما يعرفها، فابن الشيخ الفاضل ترتبط شخصيته بالأب صاحب الصفات الخاصة، حيث مساعدة أسرة (البشاري)، والقيام بالوعظ والإرشاد لأهل القرية، ولكنه يمثل الجانب الأخر المعاكس.

وتساعد الأصول الوراثية الكاتب في رسم الشخصيات في هذه الرواية؛ خاصة شخصية (حزينة) التي تُعطى صفاتها الوراثية لأبنائها. فبالرغم من مظهرها الجاد إلا أنها أول من ساعد في السقوط؛ حيث تدفع إليه ابنتها الوحيدة مكرًا بالحداد والحدادة أخته. إنها تشجّع فعل (التابو)، وقد أخذت (فهيمة) هذه الصفة منها فهالت لأخيها بالاشتفاء، وامتد ذلك في الحفيدة (نبوية)؛ فكان سقوطها المتعمد، فإن كانت أمها دُفِعت له بفعل الجدة، فقد دفعت نفسها هي له راضية راغبة.

وتمتلئ رواية «الطوق والأسورة» بثنائيات الشخصية من جانبيين:

الأول - الثنائية العددية:

وتمثّل في الارتباط الازدواجي في التشابه بين شخصيتين مثل:

1- بخيت البشارى	←	مصطفى بخيت
2- حزينة	←	فهيمة
3- الحداد	←	الحدادة
4- نبوية	←	ابنة الشيخ الفاضل
5- نبوية	←	مع فهيمة أمها أيضًا
6- الشيخ موسى تطلب البلد	←	الشيخ العليمى

الثاني - الثنائية غير الدالة:

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

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