

# الباب الخامس انتصار البنية

obeikandi.com

الفصل الأول  
فى الرواية

## فى المجال الحيوى للنص

دراسة فى أدب إدوار الخراط

obeikandi.com

## ( فى المجال الحيوى للنص )

### ١- إوار الخراط وهذه الدراسة :-

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

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

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

٢- أداة التواصل بين الأنا والآخر :-

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

### ٣- زمن الكتابة الفعلى (الأزمة والإبداع)

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

في حرب أكتوبر ١٩٧٣ وأحداث الفتنة الطائفية واشتعالها وانتفاضة ١٩٠١٨، يناير ١٩٧٧ وأحداث الانفتاح الاقتصادي وظهور الأحزاب ومعاهدة الصلح مع إسرائيل وأحداث سبتمبر ١٩٨١ السوداء التي تم فيها القبض على ١٥٠٠ من قيادات الفكر والثقافة والسياسة والدين وعلى رأسهم البابا شنودة وعمر التلمساني.

وقد شهدت أحداث الفتنة الطائفية جدلاً واسعاً بين عنصرى الأمة حول شرعية القوانين التي تردد أنها معروضة للموافقة عليها مثل قانون حد الشرب وحد الردة وحد الحراية وحد السرقة وما أعقبها من ردود فعل قوية تمثلت فى قرارات مجمع الآباء الكهنة والمجلس الملى وممثلى الشعب القبطى بالإسكندرية المنعقد بالبطيركية فى ١٧ يناير ١٩٧٧.

وقد اشتعل المجتمع فى فتنة دينية وسياسية واقتصادية وتهدد أمن المواطن وتآزمت نفسه وحياته وتآلت روحه فكان إبداع إدوار الخراط المصرى القبطى العربى وسط هذا الخضم من الأحداث الهائجة والدامية التى انتهت بنهاية عصر السادات وخفت وطأتها بعودة البابا شنودة، إلى مقره الطبيعى، وأقلقه حكم محكمة القضاء الإدارى فى ١٣ أبريل ١٩٨٣ حيث خسر المدعى البابا شنودة، والحكومة شقى الدعوى وحكمت المحكمة .. بقبول الدعوى شكلاً، وفى الموضوع إلغاء القرار المطعون فيه" وهو قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٩١ لسنة ١٩٨١ الذى ألقى تعيين الباب شنودة بابا للإسكندرية وبطيركاً للكراسة المرقسية، وتشكيل لجنة للقيام بالمهام البابوية، ورفض ماعدا ذلك من طلبات، ووسط هذا الخط المتوازن سجل إبداع إدوار الخراط ماهية الذات وهى تبحث عن هويتها وعن جوهر علاقاتها مع الآخر بعد ما يقرب من ١٧٩ يوماً من تاريخ الحكم وبعد ٤٦٣ يوماً من اغتيال السادات. وحاول المبدع إدوار الخراط وسط هذا الجو العصيب بماله من دلالات حافزة، ومؤثرة على موضوعية النظر إلى الأشياء أن يقدم إبداعه، ومن هذا المنطق، وعلى عكس ما نادى به كلود سيمون عن الرواية الحديثة بأنها لا تريد أن تثبت شيئاً ما أو تبرهن على أمر معين فإن إدوار الخراط يريد أن يثبت أشياء عدة لاتخلو ماهيتها من هذا الجو العصيب الذى لف الذات المبدعة وتوغل فيها ووجدت حلها الفنى الروائى فى التواصل الفلسفى بين الآخر والأنا من خلال هذا الشيق الجنى اللانهائى الذى يظهره الكاتب فى شكل التجربة الجنسية الخالصة والبعيدة عن أزمات السياسة والدين والعقيدة .

#### ٤- بين راما وميخائيل :-

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

حى الغداة برامة الإطلال

رسما تقادم عهده فأحالا

إن الغوادى والسوارى غادرت

للريح مخترقا به ومجالا

أصبحت بعد جميع أهلك دمنة

تقرا وكنت محلة محلالا (٦)

وقال بشر بن أبى خازم :

عفت من سليمان رامة فكثيها

وشطت بها عنك النوى وشعوبها

وغيرها ما غير الناس قبلها

فبانن وحاجات النفوس نصيبها (٧)

وفيها جاء المثل : تسألنى برامتين سلجما (٨)

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

طلبه وأراده.

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

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

وميخائيل هو بيقين مقرب للأسرار  
طرح إبليس اللعين من طمعه فى اللاهوت  
وأقامه الأب بيقين على أسرار الملكوت

.....

السلام لك يامخائيل يامعونة للمساكين  
ياقوة لكل هزيل ياشفيع فى المخلوقين  
ويكتسب الأنا/ ميخائيل من رئيس الملائكة صفاته الإلهية  
والأسطورية : «قد نزلت نقطة الملك ميخائيل ففاض النيل وأغرق قلبى المشقق من جفاف التحاريق» (الزمن الآخر ص ٢٣٦).

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

وقال ميخائيل : المجد الذى فى جسدينا ونور قلبينا هو المعرفة، يارامة، معرفة أخرى وأولية. وبهذا المجد سنقلب كل قوات الملائكة الأزليين.. (الزمن الآخر ص ٧٩)، العلاقة بين رامة ميخائيل علاقة المجد الكلى بالأرض ذات التراث، علاقة تسعى إلى الخلاص وإلى التحرر وإلى التحرير !!... ميخائيل المجد ورامة الأرض .. الأنا ميخائيل يحاول أن يثبت أن التكرارية صفة للتاريخ المصرى كما صور ذلك مارش فيلبس بقوله «إن مصر بالتاكيد من بين بلاد العالم هى التى تقترب من الانتظام الميكانيكى والتكرار الميكانيكى» (انظر جمال حمدان شخصية مصر ص ٢٧٢). «هيا هوب الأبدية على حبال شرع المراكب الرشيقه البطون التى تقلع فى بحر النيل العريض، وعلى أسلاك التليفون الثقيلة

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

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

#### ٥- من إنجازات إديوار الخراط :

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

#### ٦- تراجع العناصر التقليدية للرواية وإغلاقها على وضع واحد:

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

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

وميخائيل في استباحته هذه يعيش وهم التشويق الجسدي ساعيا به نحو الخلاص !! ونحو اللحظة الأبدية التي يراها وقد تجسدت في الجسدي/الإلهي بلا انفصال بل ويطفى عشقه على ذلك ويصير وقد غدا في غنج الأغاريد ودغدغة الغيد في غلالاتها حتى يوغل في غسق الغلطة ويغيب في المثول ويمثل في الغياب .... عندها يكون ميخائيل قد وصل إلى درجة الاهتلاس .... تتركه رامة ويمضى كل في طريقه وهكذا تنتهي دون الخلاص الذي يبحث عنه وفي غياب لاحضور له.

الرواية تعتمد في خطابها على بطل واحد يتحكم في السرد الروائي يطرح ما يود أن يطرحه وتصير الشخصيات في الرواية شخصية واحدة ترى من خلالها الآخرين. حتى رامة الشخصية الثانية في الرواية لا وجود مستقل لها أو وجود مستقل بذاته إنما نتعرف عليها من خلال السرد الذاتي الداخلي للبطل الأحادي الفكر والفاعلية في الرواية فهو محور الفعل في النص وتضيق معه الدائرة حتى تنغلق على نفسه وفق منطقته الذاتي الذي سرعان ما ينتشر من هذه البؤرة ليفيض

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

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

#### ٧- قصيدة السرد فى الرواية :

(الكشف عن زيف ادعاءات المثقفين)

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

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

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

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

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

ينشق جسمى، والعالم، شقين، لاجسر بينهما، فى الجرف العميق صرختى الباقية من الزلزال، وحب ميثوس منه هل هو حب اليأس أيضا ؟ أم هو اليأس المختب الذى ظل دائما قناعا لا يفض ؟

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

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

#### ٧- اتجاه مضاد لجريان الحدث :-

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

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

#### ٨- المونتاج الروائي :-

وأهم مايعتري هذا الحوار ويلفه هو عملية المونتاج الروائي تلك العملية الفنية القصصية التي يحاول فيها الكاتب ترتيب فقرات النص وأحداثه فيجسم ما يود تجسيمه ويطمس ما يود طمسه تخفيفاً لرؤيته الأحادية ثم عملية الانتخاب التي تعتري هذا المونتاج ذاته، تلك التي يشتمل عليها الحوار أو تلك التي تلفه، وتجهز له فينتخب أماكن معينة ذات أجواء خاصة داخلاً في التفاصيل الدقيقة لهذه الأماكن والأشياء الموجوده بها حتى يتمكن من تشريب فكرته الأحادية التي يضيف عليها صبغة الوقائعية. والتاريخية والوثائقية بل إن ظهور الشخصيات الثانوية في ثنايا السرد والحدث في براعة فنية دون اعتوار أو خلل وبشكل طبيعي جداً يعبر عن نجاح الكاتب في إمساكه الشديد بشخصيات الرواية دونما خلل في نسيجها السردى ولاشك أن براعة الكاتب هنا استطاعت أن تضيف «على عملية المونتاج نوعاً من الانسياب الطبيعي الفريد :

- في الفصل الثاني تظهر شخصية أحمد وشخصية مصطفى وبشكل طبيعي:، ففي أول الفصل يجرى الحوار بتلقائية شديده. دون اعتوار بخلل خذ عندك ياسيدي هذه الظاهرة الفاطمية قال أحمد، بصوت فيه قليل من السخرية وقليل من الحزن، وفيه أي خفة سكر طفيف من البيرة التي شربوها في الكوزمبوليتيان، منذ قليل، ثم جاءوا مشياً من شارع قصر النيل ثم الأوبرا والعتبة والأزهر.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فقال لها : ماذا قطع عليهما اللعبة ؟

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

.....  
حضرة عمنا المحترم .....  
والخطاب الروائى هنا إثبات للذات على بقائها حية مثيرة مشاركة وفاعلة فى الماضى القريب كما فى الماضى البعيد الممتد .  
وقد أدت رحلة الأنا/ ميخائيل وسط هذه الظروف السياسية العصبية وفى محاولة البحث عن هويته وتأكيدا ومن وجهة نظره فكانت أن تكاملت معالم الانتخاب الروائى بسيطرة نموذج الحياة الغربية على بقايا التراث الإسلامى وأجواء السهرات الحمراء والنساء والخمر داخل تعاشيق المشربيات الملوكية ولتعبير هذه التعاشيق السردية عن اختراق هويه الآخر وتردى هذه الطبقة وزيفها، ولنقرأ مثلا آخر على عملية المونتاج فى هذه الفقرات المتتالية :-

- اسمعى ياستى، ألسنت مؤرخه أيضا؟ فى أهرام اليوم، أرخى

عندك :

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

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

الطالب / شحاته حسن المنزلاوى.

الأميرية - مدينة الفردوس - شارع أبوبكر الصديق - حارة وهبه

حسن منزل رقم(٧).

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

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

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

وهكذا يلف الجنس آلام الشعب ويهمشها ويبين زيف المثقفين»

٩- الطللية المضمرة عند إدوار الخراط :-

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

يرى القديم وقد بيع الآن إلى أغراب وتغيرت معالم حيطانه ولكنه ما زال يرى من وراء الحيطان النخلة العجوز التي قال له جده أنه زرعها عندما كان صبيا ....."، "تحت ضلع حائط أسود الحجارة يقتحم نصف الشارع بأركانها المهذمة كانت القبوة تبدأ بالرائحة السكرية العطنة ... والرواية ذاتها تبدأ بداية طليئة.. لقاء بين ميخائيل وراماة بعد سنوات من الفراق والحرمان والإيحاء بالمطلب الجنسي الكامل وراء عبارة "راماة تريدك" ..... "فيندلع في جسمه فجأة هذا الألم القابض الذي ينشعب تحت الضلوع ..... وينادي من "قاع بئر الوحدة السحيق"، الحرمان الجنسي أحد محركات "الطللية المضمرة" عند الأنا/ ميخائيل والتي يحاول أن يوصلها لنا الكاتب في شكل يعبر عن الحرمان من الحبيبة التي غابت عن البطل ثم التقائه بها في أماكن ذات مغزى تراثي بعيد وسحيق يشي ببقاء الجذور سائرة في الحاضر ولأن إدوار الخراط ليس كامرئ القيس في قوله :

فدع عنك شيئا قد مضى لسبيله

ولكن على ما غالك اليوم أقبل

فإن بطله الأنا/ ميخائيل لا يدع عنه شيئا ماض يمضى لسبيله بل يفرسه في حاضره وفي لحظته الآنية محاولاً التغلب على الانحسار الثقافي لما يعتقد أنه ينتمى إليه أو أنه مغاير عما هو قائم ومحاولاً التغلب على مكبوتة الجنسي وبئر الوحدة السحيق، ولذا فميخائيل بطل الرواية أثرى مولع برسم الديار وأثارها كما هو مولع بالجنس يتساءل: هل يقوى العبق القديم على البقاء تحت الثقل الجديد؟ وتصير هذه الطليئة المضمرة تعبيراً عن الحرمان الاجتماعي والعزل الذي يعاني منه البطل وبني شعبه كما يزعم الفكر والرؤية في المكان انتخاب للقديم بما يحمله من غموض وخوف وأسطورة وأزل فالنيل في غرفته بالكتراكت القديم غامض ... وصفحة الهرم جرحها قديم مهدر وأبدى ...، وبيوت وشوارع صغيرة في مدينة من تحت الأرض والبحر والليل غامض...، طريق الكباش، الأطلال المنخفضة الساقطة من جدران الكنيسة البدائية المتهدمة، تماما. كان قدس الأقداس معتما وفيه رائحة جفاف الزمن عندما نزلت الجماعة إلى المقبرة التي انفتحت بابها في حوش البيت الفلاحي المزدهم، تحت القرن مباشرة على يسار الزريبة المربوطة فيها جاموسة واحدة عتيقة، تحت النخلة العجوز المثربة المضلعة الحراشيف، كانت قد فرغت من حديثها مع الفلاح الضاوي المنحوت .....». الأصل

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

ولتأكيد هوية الأنا لذاتها كانت هناك بعض التعابير والمفردات والجمال وأشباه الجمال التى تؤكد على هذه الهوية القبطية ومنها ...، ثم تدب الكوز المربوط بدوبارة فى برميل مملؤ بالماء غير الأورثوذكسى، غبط عنب عبد المسيح، البنث بوجهها القبطى المسيحى - الماذن البيزنطية مقاتلى مار جرجس - كيرىاليسون - ماريا- القريان - الهيكل المقدس الملائكة العظام الأبديين - فى القديس الألهى - فى صحن الكنيسة الفسيح الخاوى - القونس - غبريال - الخواجا قلدس - عزيزة قلدس - البابا كيرلس الخامس وجنازته التى اشترك فيها الأقباط والمسلمون وكان تجسيدا حياً لمصر. البطريرك - ليس مجرد رئيس طائفة دينية فى مصر . ليس فقط خليفة القديس مرقس، هو أيضا، رمز بل أكاد أقول الرمز الواحد الباقى من آلاف الستين - نحن أهل البلد وبهذا المعنى فالمصريون جميعاً قبط بغض النظر عن دينهم .

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

#### ١٠- فشل أداه التواصل بين الأنا والآخر :-

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

الأتون الذى تنصهر فيه كل العلاقات العقائدية والمذهبية والثقافية فيصير وجدا متوهجا متكاملا وخلودا وجوهرا لغويا كليا كما يحاول البطل/ الأنا أن يثبت ذلك، إلا أن بطل الرواية كبطل الواقع لا يستطيع أن يقضى على التناقض والخلاف فلا ينصهر فى الآخر وما مقولة هذا الشبق إلا وهم ونزوة تفجرها الهوى والتعصب الدينى فلا ينصهر الأنا فى الآخر ولا الآخر فى الأنا كل يحتفظ بهويته وأفكاره ولا توحد :-  
- فهو يرى : أن قداسة الباب شنودة ينافح عن كرامة مصر.  
- وهى ترى : أنه رجل لايتفهم الوضع ولايحافظ على وحدة الشعب المصرى.

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

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

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

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

«وفىما بعد اكتشاف أن ميخائيل القديم السبى لم ينته تماما»(٢٢).

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

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

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

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

١١- تحرر :-

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

فإنه سرعان ما يحاول نتيجة للتأزم الذى خلقته الأوضاع السياسية فى مصر أن يعود إلى الشبى الجنسى كحل أزلى، هذا الذى يستحيل فى زروته إلى حالة مرضية تتسم بتعذيب النفس والشعور باستعذاب لذة الألم والاستمتاع وهما بالفرق والموت والاختناق بالشهوة وهذا الإشباع السوداوى يحل التوتر ويريح الهوى ورغباتها المكبوتة والمخترنة بالفرق «اختناق سلس عذب المذاق، والتظام أمواجه لا يحس، رقيق ومرحب ولا يقاوم إغراؤه». كما جاء فى الرواية.

## ١٢- تساؤلات فى لغة النص :-

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

«تنهمر هبات الوهج من مهجتي وتهمى فى غير هيئة، همس السهوب إلى ليس تلبية عن الهوان وليس فيه نهى عن النهار. تهب أهوية الشهوة ويهيج اللهب - الهيام حتى التهلكة وينهض المهر بين النهدين بالهوى حتى الانهيار ولكن الهمزة هادئة قائمة غير مهلهلة ولاصهد الهوى قد هجع. ولا هزيمة هناك ولا زهو التيه بل تهاويل مهدورة. اللهفة تهويمات مهيضة والبهاء جهومة، هسهسة تهجد الجسد هفهاف وهديل اللهج باسمك لا يهدم قهر العالم ويل ينهال عليه الهدد» (٢٥).

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

الغراس المغروق في غيطاني، غاضت الغيامات وغار الغى وتغضن الغضا في غمض غداثرك المغدونة على غيضتك الغناء غصونا غضرة سابغة على غصوصة الردغة الغمقة ألغ فيها وأوغل في غسق الغلمة، الغدق يغمرني فأغمض برغرغة الغطاس في الغدير الغض الغمرات، وهأنذا غائب في المثل ومائل في الغياد" (٢٧).

على أن هذا الاعتقاد وهو في قمة غلو التجنيس للغوى يطرح العديد من التساؤلات تبدأ من مدى استطاعة الكاتب أن يتجاوز النصوص الأدبية السابقة التي أبدعها الناثر العربي أمثال الحريري- على سبيل المثال تجنيسهم ؟

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

ذلك أن التراص اللفظي الذي أبدعه إوار الخراط، بالإضافة إلى ما عبر عنه الجرجاني، فإنه يخلق مسافة بعيدة بين القارئ وبين تتابع أحداث الرواية وسيرها ويقطع دفقتها النابضة التي يتميز بها الأنا ميخائيل وديالوجه المنساب في الرواية وعلى حين يحتاج القارئ إلى قاموس لغوي لمعرفة واستبيان الألفاظ والتخريجات اللفظية التي يحتويها هذا التراص فإذا أضفنا إلى ذلك أن استنساخ الألفاظ التراثية في النص قد تؤدي إلى العيش للحظات في الماضي فإن الاتصال بأنواعه الزمني والمضموني يتقطع ويفقد ديمومته وفاعليته في الوصول إلى عقلية القارئ وتسريب ماهية الرواية وهو الشبق الجنسي كخلاص من حالة التازم التي يتعرض لها الأنا/ ميخائيل .

### ١٣- بين الحريري وإوار الخراط :-

تتشكل تجنيسات إوار الخراط من إيقاعات لايتضافر فيها التنوع الإيقاعي ويتحد فيها جرس الحروف ويخلق هذا تدفقا هارمونيا

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

وبين هذا وذاك يموت القارئ بين الكيسين !!

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

يقول الحريرى فى شينيته :-

"وتشيط الشياطين فشرفا للشيخ شرفا، وشغفا بشنشتة شغفا:

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

وأشهد شاهد الأشياء ومشيع الأحشاء ليشعلن شواظ اشتياقي..... (٢٩) ويقول ابن الصقيل الجزيري في مقاماته الزينية! .....

ويستان سعودك بميس، وسيوك تسح وتستماح، وأسلوك أيسر محاسنه السماح، ومستنجد معسكرك حسن، اسهمه بوس<sup>١</sup> وأسقمه عكوس، وسامر السهى سهاده، وناسم السننا حساده، وسبت سبته إسعاده، وسبت عساكر سعد سعاده، ويس حسه حسانه وحس سيفه حسانه، فسلم سوای بلباس السلب، وحسن سوای بالتباس النسب وسلمت وسليلي، وفرسه ودرفسه سييلي :

فأمسيت رسماً ليس يسعد كسرتي  
سوى سبيل السامى السننى المساعد  
فسارع عسى يسمو بحسن وسيلتي  
سنانى وأنسانى السفوح وساعدى  
وأس نساء حاسرات بكسوة  
لترسو وتسمو بالسناء وساعد (٣٠)

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

١٤- صياغة الجملة فى النص :-

يتميز بناء الجملة في النص على صياغة الفعل الماضي لفظاً بينما المعنى يوحي بالاستمرارية والآلية والواقعية، ولا يعبر مطلقاً عن انتهاء الحدث انقضائه بشكل نهائي، وإنما يعبر عن التوالد والسير تجاه المستقبل وهذا أحد الجوانب التي أبداعها إوار الخراط واستطاع أن يجعل من الماضي شيئاً حاضراً يتحدث ويتكلم ويمارس الحب والسعادة كما يمارس الثورة .

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

والرواية تبدأ فى صفحتها الأولى "وفى جملتها الأولى «كانت رامة تقف بالباب، فى الدفء المخامر، ندية، نضرة، ثقيلة ..... كانت ثابتة" وتنتهى الرواية فى جملتها الأخيرة "كان الموج يرتفع من حولى بالتدرج، يرتفع ثابتاً وهادئاً، يصعد إلى، نون قلق، كائى أريده. البداية بالآخر والنهاية بالأنأ وهذا وضع طبيعى فى الرواية المنغلق بطلها على فكره. ومن وضع الثبات للفعل الماضى يأتى التفكير والمعرفة والصعود والحركة والعمل والثورة والاختلاف الفكرى والاصطدام والتشكك حول مزاعم الأنأ/ ميخائيل والآخر رامة فهى كانت .....

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

وأما هو الفاعل الأزلى فى الرواية بالفعل يبتدأ بالمعرفة والصعود:

فكان .....

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

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

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

«..... وهى تحمل عنه حقيقته بنفس البنطلون وبلوفر محبوبك على الصدر الغنى الوفير.. المتحرر الآن، يطل بثقة، فخوراً بنفسه، معابث، جرى، لدين، مهتز، وقائم بإعتزاز، مشكاة مدورة مضيئة بلحم نورها الخاص أطرز على جسد زجاجها المكور الدقى خيوط قبلاطى وأنسج عليها بشفتى المضمونين أسلاك الفيروز المذهب الساخنة كأنها مسحوبة من القرن لبوها على وهج رأس الشمعة البارزة الداكنة المشققة بخيوط دقيقة صغيرة»

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

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

### بيان المفردات الإعرابية داخل الجملة

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

العدد	مفردات مساعدة تجسم الجملة وتبنيها
١٤	مجرور
٢٣	الإضافة
٤	المفعول
١	ظرف
٤٢	المجموع
العدد	مفردات صلة وربط وتأكيد واستمرار
١	حرف تشبيه
١٤	حرف جر
٤	حرف عطف
١٥	ضمائر
٣٤	المجموع

المجموع الكلي ١٠٦

يتضح من الجدول السابق سيادة بنى الإضافة ثم بنى النعت والضمائر والجار والمجرور وما يصاحبهما من بنى مساعدة تجسم الرؤية وتلتف جميعها في علاقة بنائية تفاعلية تستمد من بعضها البعض التأثير بالتبادل بين الإضافة والمضاف إليه ، أو إيقاع الخبر السريع الذي يتحمل الضمير وينبثق منه فتنشر مع بقية البنى الدراما في الجملة. وهذا أحد روائع البيان عند إدوار الخراط ذلك الذي تصير فيه الجملة وقد أصبحت جسدا متكاملًا، متسقًا ومتناقضًا، متفقا ومتناقرا، مؤتلفًا ومختلفًا في ديمومة واحدة لا تنفك تفعل في الحياة ما يريد لها الأنا/ ميخائيل وكما هو واضح من الجملة (ومن مفرداتها وعلى سبيل المثال : محبوك/ متحرر، مهتز/ قائم، وهج/ داكن، .....)

كما يستفيد المبدع إدوار الخراط من جماليات النص القرآني والتي تظهر في بعض التعبيرات التي يحاول الكاتب أن يحاكي بها هذه الجماليات وعلى سبيل المثال النماذج التالية :-

الرقم	العبارة	الآية القرآنية التي استمدت منها العبارة اسلوبها
١	فبأى الآلاء تتآلم	فبأى آلاء ربكما تكذبان سورة الرحمن(١٣)
٢	ولا تتاله سنة ولا شحوب	«الله لا إله إلا هو الحي القيوم لاتأخذه سنة ولا نوم»(٢٥٥) سورة البقرة.
٣	ويساقطان استسلامهما	«وهذى إليك بجزع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً» سورة مريم(٢٥)
٤	صبايات القلب وصبوات الجسد التي لا مثيل لنشوتها. ماودعك ربك وما قلى. ويقظته حارة في أول الفجر الرطب الأنفاس.	«والضحى والليل إذا سجى، ما ودعك ربك وما قلى». سورة الضحى(٢)
٥	كانت تعرف هاجسه الطفلى القديم بأن خبرتها وسعت كل شئ:	«ربنا وسعت كل شئ رحمة» غافر(٧) «..... رحمتى وسعت كل شئ..» الأعراف(١٥٦)

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

١٥- الظاهرة المعجمية فى النص :-

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

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

نماذج للظاهرة المعجمية عند إيوار الخراط .

رقم الصفحة في لسان العرب	تحليل الظاهرة المعجمية	الجملة	الرقم
حرف الراء ١٦٤١	١-١- المعنى المعجمي ١-١-١- رسيس : تحليل لسان العرب دار المعارف	رسيس الحب راسخاً لايريم	١-
حرف (ر) ٧٤٢	الشن الثابت الذي قد لزم مكانه وجاء في القاموس : رسيس الهوى من طول ما يتذكر، ورس الهوى في قلبه ورس الحب ورسيسه بقيته وأثره. ١-١-٢- الحب : لسان العرب.		
حرف (ح) ١٦٤٠	الحب نقيض البفض والحب والوداد والمحبة : لفظه معروفة متداولة ١-١-٣- راسخاً : لسان العرب رسخ الشئ رسوخاً : ثبت في موضعه ١-١-٤- لا : حرف نفى معروف		
حرف (ل) ٣٩٧٢	لسان العرب ١-١-٥- يريم : لسان العرب الريم اليراح، والفعل رام يريم اذا برح		
حرف (ر) ٩٥/ ١٧٩٦	ويقال ما يريم يفعل ذلك، أى مايربح. وفي الحديث أنه قال للعباس لا تريم من منزلك غدا أنت وينوك ، أى لا تبرح وأكثر ما يستعمل في النفي وقال ابن أحمر : فانقى التهامي منهما يلماته وأحلط هذا ألا أريم مكانيا والريم التبعاد. ١-٢- الدلالة على الظاهرة المعجمية: لاتخرج الجملة وألفاظها ومعانيها عما هو في القاموس. وما هو شائع فيه		

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

رقم الصفحة في لسان العرب	تحليل الظاهرة المعجمية	الجملة	الرقم
حرف (هـ) ١٥٥	١-٢- المعنى المعجمي ٢-١-١- فإن : إن حرف توكيد ونصب ومعروفه لسان العرب	فإن غنة غوايتك لاتقادرنى	٢-
حرف (غ) ص ٣٣٠٧	٢-١-٢- غنة لسان العرب الفنة صوت في الخيشوم قيل صوت فيه ترخيم نحو الخياشيم يكون من نفس الأنف.	مغمغة باغنيات غامضة المغزى	
حرف (غ) ٣٣٢٠	٢-١-٢- غوايتك : لسان العرب النى : الضلال والخيبة والفساد والغواية الانهماك فى النى وقوله تعالى «فيما أغويتنى لأقعدن لهم صراطك المستقيم» قيل فيه قولان ، قال بعضهم فيما أضللتنى، وقال بعضهم فيما دعوتنى الى شئ غويت فيه		
حرف (ل)	٢-١-٤- لا : حرف نفى معروفه لسان العرب		
حرف (غ) ٣٣١٧	٢-١-٥- تقادرنى : لسان العرب غادر الشئ تركه وفى التنزيل «لا يقادر صغيره ولا كبيره»		
حرف (غ) ٣٣٠٤	٢-١-٦- مغمغه : لسان العرب المغمغة والتغمغم غير بين وقال : وللقسى أزاميل ومغمغة وقال عنتره : فى حومه الموت لا تشتكى غمراتها الابطال غير تغمغم		
حرف (غ) ٣٣١٠	٢-١-٧- باغنيات : لسان العرب الغناء من الصوت : ما طرب به ويقال : غنى فلان أغنية		

الرقم	الجملة	تحليل الظاهرة المعجمية	رقم الصفحة في لسان العرب
		قال حمدون ثور : عجبت لها أن يكون غناؤها فصيحا ولم تغفر بمنطقها فما ٢-١-٨-غامضة : لسان العرب غمض المكان وغمض الشئ : خفي الغامض من الكلام خلاف الواضح	حرف (غ) ٢٠٢٩٩
		٢-١-٩-المغزى : لسان العرب غزا الشئ غزوا : أراده وطلبه ومغزى الكلام : مقصده ٢-٢-الدلالة من الظاهرة المعجمية معنى الألفاظ متفق مع معانيها المعجمية وجمال العبارة مكتسب من (البيان القديم) في لا تغادرني والتي تفيد برغم التفى الإثبات والبقاء والاستمرار. والعبارات فيها متداولة كما في «غامضة المغزى» ومتداولة شعبيا في كلمة غمضة بالإضافة وحده منطلق الجملة المعجمي الطبيعي فكلها مرتبط بأصوات وكلمات فالغنة صوت والأغنيات كلام وموسيقى وكلها أصوات وكلمات الغامضة والمغزى يرتبطان معجميا كما هو مبين بالكلام، وهما صوت	حرف (غ) ٢٢٥٢

ومن الأمثلة السابقة يتضح معنى الظاهرة المعجمية المطروحة ومابها من ترتيب معجمي (انظر قرب ترتيب الصفحات) كما يتضح الالتزام التراثي لمعاني الكلمات وأصالة التعبير العربي الجميل والجزل

عند إيوار الخراط .

١٥- خاتمة :

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

## المراجع :

- ١- سيد حامد النساج اتجاهات القصة المصرية القصيرة - دار المعارف القاهرة - ١٩٧٨ - ص٣٣١.
- ٢- إيوار الخراط - الزمن الآخر - دار شهدي للنشر - القاهرة، ١٩٨٥.
- ٣- معن زيادة وآخرون الموسوعة الفلسفية العربية - معهد الانماء العربي المجلد الأول ١٩٨٦ - ص ١٣.
- ٤- نفسه : ص ١١٤ للاستزادة عن مفهوم الأنا.
- ٥- باقوت الحموي معجم البلدان - دار الكتب العلمية - بيروت ط ١-١٩٩٠ ح ٣ ص ٢٠.
- ٦- نفسه ج ٢ ص ٢٠؛ جمهرة أشعار العرب أبي زيد محمد القرشي دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٨١ ص ٧١٢.
- ٧- معجم البلدان ج ٣، ص ٢٠.
- ٨- نفسه ج ٢٣ ص ١٨، ١٩.
- ٩- ابن منظور لسان العرب - طبعة دار المعارف - القاهرة ص ١٧٨٢.
- ١٠- الزمن الآخر ص ٢٠.
- ١١- جمال حمدان - شخصية مصر - دار الهلال - القاهرة - ١٩٩٣ - ص ٢٧٢.
- ١٢- بول ويست الرواية الحديثة - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨١ ترجمة عبد الواحد محمد ص ١٦.
- ١٣- الزمن الآخر ص ١٢٣.
- ١٤- نفسه ص ٢١.
- ١٥- نفسه ص ٣١.
- ١٦- نفسه ص ٢٢.
- ١٧- نفسه ص ١٧.
- ١٨- نفسه ص ١٥، ١٦.
- ١٩- نفسه ص ٩٦.
- ٢٠- نفسه ص ٩٧.
- ٢١- نفسه ص ٢٧٩.
- ٢٢- نفسه ص ٢٤٥.
- ٢٣- نفسه ص ٢٤٦.
- ٢٤- نفسه ص ٢٤٨.
- ٢٥- نفسه ص ٧٤.
- ٢٦- نفسه ص ١٦٤.
- ٢٧- نفسه ص ٣٦٨.
- ٢٨- عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة تحقيق هـ. ريتز مكتبة المتنبى - القاهرة ط ٢ ١٩٧٩، ص ٨.
- ٢٩- مقامات الحريري ، نسخة بدون عنوان وتاريخ.
- ٣٠- ابن الصيقل الجزري ، المقامات الزينية، دار المسيرة ، تحقيق : عباس مصطفى الصالحى ، جامعة بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٢٨ .
- ٣١- كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ١٩٨٧ ، ط ١ ص ٦٩ .
- ٣٢- الزمن الآخر، ص ٢٩٥ .
- ٣٣- أبو الحسن حازم القرطاجنى . منهاج البلاغة وسراج الأدباء ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ط ٢ ، ص ٢٩ .
- ٣٤- محمد خطايبى ، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافى العربى ، بيروت- الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ط ١ ، ص ٢٤ .
- ٣٥- أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر- ، تحقيق : د . مفيد قميحة دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ط ٢ ، ص ٢٠٩ .
- ٣٦- أبو الحسن علي بن عيسى الرماني ، النكت فى إعجاز القرآن ، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، تحقيق . محمد خلف الله أحمد و محمد زغول سلام دار المعارف القاهرة ١٩٩١ ، ط ٤ ، ص ٧٦ .

الفصل الثانى

فى النشر

دراسة حالة ضد هدم التاريخ  
المثقفون من العسكر الى الهوامش  
دراسة فى أدب صلاح عيسى

obeikandi.com

(دراسة حالة ضد هدم التاريخ )

# المتقضون من الهوامش ... إلى العسكر

قراءة فى بعض مؤلفات صلاح عيسى

أنا شفت الشاعر إياه

شفتوه ؟ شفتناه ..

بيبيع حدوته أهله بنص فرنك

أنا شفته بينهش لحم كتاف أصحابه

وبيصلب أخوه فى غيابه

وبيشرب دم أبوه كونيالك.

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

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

بين هذه النصوص وتلك يسعى الكاتب إلى خلق صورة ذهنية تشي بالصدق الموضوعي لتفتتح على القارئ والعالم ادراكيا ودالياً، تخلق علاقة فاعلة مع الواقع لتفجر طاقة الوعي في الوطن وتشكل خطاباً يلقي قبولاً عقلياً ، وجدلاً يراجع مظاهر الاعتقاد في الطبقة المسيطرة، ليس ذلك فحسب بل تتحول النصوص إلى نوع من الترميز الذي يتبناه الفرد فيتشكل لديه نوع من القوة التي تهز وتخلخل وتفضح اسرار الكيان السياسي والكيان الاجتماعي، فكما تقدم نماذج المقاومة المدهشة للبسطاء والعلماء المخلصين فهي تقدم نماذج السقوط والخيانة والتآمر في أكثر صورها رداءة وخسة.. وهذا يحقق بدوره زيادة الوعي وتثوير الحياة التي اعترها الفساد، بالإضافة إلى إعادة النظر فيما يدور من حولنا ، لذا يحرص الكاتب على تفكيك الماضي والواقع بعيداً عن أشكال التناول المؤسسية ثم يعيد تقديمه من خلال حركة الزمن في تدفق وجريان فني يجمع تارة بين القصص والوقائع، والأحداث المنتقاة التي تنبع فنيته من الدهشة المتنوعة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

للدرجة التى « يُشرح الكاتب فيها نفسه، مكتفياً بفضيلة مواجهة الذات بحقيقتها ومن هذه الحقيقة تنفجر البصيرة داخل «متقفون وعسكر» وتتميز بالحيوية فى نقد الذات والواقع ومنها :-  
- لم تخل المعتقلات المصرية يوماً من المثقفين المصريين الثوريين، تعب العقل من عد القوائم وتاهت الأسماء من الذاكرة .

- كان اليمين قد انتصر بسلاحة الفاجر : التآمر وأحداث الانقسام كان اليسار قد هزمه سلاحة الفاسد : التفتت وعدم النضوج وتثبيت الخبرات القديمة لكن منطق الأشياء يقول : إن الحياة لا تتقدم إلا بمزيد من العناء .

- المرضى بالرومانتيكية الثورية، هم وحدهم الذين يقدسون الشعب حيث هو فيعتبرونه كائناً طهوراً يتغزلون فى أخلاقه النبيلة، ويشببون بوجوده النقى ، فإذا ما أنتقلت بقع الزيت من شباب العمل البروليتارية إلى ملابسهم عبر زحام المواصلات العامة سعدوا بذلك الشرف الذى اختصتهم به الأقدار دون غيرهم .

- الطابع الحزين للنفس المصرية، لا يحتسب كصفة سلبية إلا عند الفاشيست من المفكرين، فالمعنى المضى لهذه الظاهرة هو أن المصريين لم يسعدوا يوماً لا بالطغيان ولا بالاستذلال ولم يتقبلوه نفسياً، بدليل أنه رسب فى نفوسهم هذا الحزن العميق، الذى لم يمنعهم من حب الحياة ولم يحل بينهم وبين العمل الذى يطورها إلى الأفضل...

- المصريون الذين تحدوا النهر - والبشرية فى طفولتها الأولى - فطوعوه، وقهروه ، واستجابوا لتحديه بتحد مضاد، يمنحون حبهم وتأييدهم لكل من يفعل الشئ نفسه تجاه قوى طاغية أو ساعية للاستذلال.. ولهذا السبب اعتمدوا زعامة عرابى ومصطفى كامل وسعد زغلول ومصطفى النحاس وجمال عبد الناصر.

- ولست فى هذا افترى عليك ياسيدى أو أدعى، لكننى أخشى أن يكون القانون فى بلدنا قد أصبح كما حذر الفيلسوف اليونانى القديم «تراخيماس» سيفاً فى يد القوى تعن له رؤوس الضعفاء.

- وفى معظم القضايا السياسية التى نظرت فى السنوات الأخيرة، استمر الحبس شهوراً ستة - وأحياناً أكثر - ثم خرج «الرهائن» دون أن يصدر أى قرار بالاتهام.. لأنه لا قضية هناك أصلاً

- قال الأفغانى :

لأفهم معنى قولهم - الصوفية - الفناء فى الله .. إنما الفناء يكون فى خلق الله بتعليمهم وتثقيفهم والحدب عليهم .

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

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

قدر البرجوازية التاريخية (فى مصر) أن تعتمد على التناقض النولى داخل الجبهة الاستعمارية، فإذا فشلت - ولايد أن تفشل - لجأت إلى المفاوضة مع الطرف المعتدى وحلت القضية الوطنية حلاً ثنائياً، فى إطار هذه الجبهة الإستعمارية نفسها !!!

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

- ..... غطت الرطانة على كل شئ

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

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

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

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

فى الوطن تشفياً فى اليسار المضروب - على ما يظن اليمينيون بالنكسة.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

حينما ينزلون أهلاً ويحلون سهلاً - وهكذا ألحق الأذى بالمن -  
وحديث لا أود أن أفيض - فيه لا أحب أن أتطرق إليه - تتصل فيها  
وشائج القرى - إلى شفا جرف من نار - لايحول بينهم وبين الخنا  
وازع من كرامة - وازع من ضمير - لسان ذرب - قلم سيال .....  
كما تستمد آليات الجمال فنيها أحياناً أخرى من نفاذ البصيرة  
فى روح الأشياء فتبنى منها تعابير جديدة يتميز بها أسلوب الكاتب  
ومنها: التخشب الرمى - صلد التدلل - بروباجنذا الموت - المدينة  
مؤسسة عالية الصوت - الوباء المازوكى - الحماس الفاجر - التعمية  
الكهنوتية - مواكب الدموع المصرية - اليسار المنتكس - اليمين  
المنتكس ويتفجر الأسلوب بروعة الإحساس وجمال العبارة ودقة بيانها  
ومن ذلك : «.....» وربما لأن الدولة فى مصر كان لها دائماً «هوية»  
راسخة يجرح خدها النسيم ويذى بنانها لمس الحرير - من صلابة  
الاعتراض إلى مذلة التبرير - قلتها الزنازين بما التهمت من عمر  
الوطن ، ولتزغرد القبور ، وترقص الغربان ، وتبتل فرحاً صدور الكلاب  
الشامتين ...

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

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

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

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

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

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

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

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

وفى الإشارة إلى الاتهام السياسى يقول :  
«تعتبر القوانين المصرية أكثر القوانين تخلفاً فيما يتعلق بالعقوبات الواردة فيها على حرية الرأى وعلى تأييم العمل السياسى، والجريمة السياسية فى القانون المصرى أخطر الجرائم ، وينبغى إذا كنا نريد مناخاً ديمقراطياً حقيقياً أن نغير فلسفة التشريع للجريمة السياسية، فالفلسفة الراهنة قائمة على أساس أن الكل على رأى واحد وإنه فالمخالف لابد أن يبتز. ولابد أو يسبق ذلك الإفراج عن كل المسجونين السياسيين حتى تاريخ إعادة بناء الاتحاد الاشتراكى وحفظ القضايا السياسية - غير المقترنة بالعنف التى لم تقدم للقضاء».

وفى الإشارة إلى سلطات رئيس الجمهورية فى دستور ١٩٧١

يقول:

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

الدستور ولا توجد مادة واحدة تعطى أية مؤسسة الحق في مسالغته، وقد أذيعت هذه الحقيقة في إحدى محاضراتي التي كتبت ألقيتها في الجامعة، بدعوة من اتحاد طلابها في العام ١٩٧١، ١٩٧٢، واعتقد أن إذاعة هذه الحقيقة كانت سبباً رئيسياً في فصلي من عملي الصحفي عام ١٩٧٣ ضمن قوائم لجنة النظام .

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

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

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

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

- وسألتى المحقق هل المقصود بعبولة الموتى هنا (فى نفس الموضوع: يقول الكاتب - وتكملة للعبارة السابقة - وبطبيعة الأمور فإن نقدم الصعب يسهل لهم كل شئ ، فهم يستطيعون السكنى حيث شاعوا بينما يعيش بعض المصريين الأحياء فى أفذية القبر، يمارسون حياتهم فى دولة الموتى ) الدولة بمعناها الدستورى، فأجبتة

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

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

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

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

يقول المنفلوطى فى الخديوى عباسى حلمى الثانى أبياته الشهيرة :

قدوم ولكن لا أقول سعيد

وملك وإن طال المدى سيبيد

غربت ووجه الناس بالبشر باسم

وعدت وحزن فى القواد شديد

تمر بنا لاطرف نحوك ناظراً

ولاقلب من القلوب ودود

تذكرنا رؤياك أيام أنزلت علينا

خطوب من جدودك سود

رمتنا بكم مقدونيا فأصابنا

مصوب سهم البلاء سديد  
أعباس ترجو أن تكون خليفة  
كما ود آباء لك ورام جدود  
فياليت دنيانا تزول وليتنا  
نكون ببطن الأرض حين تسود

ويرفض زعيم الأمة سعد زغلول رفضاً باتاً أن يفصل المنفلوطى عندما تصدى للرئيس الأمريكى تيودور روزفلت بمقالات مثيرة يرد فيها على تأييد روزفلت للاحتلال الإنجليزي لمصر فثارت ثورة مستشار وزارة المعارف دنلوب وطالب بفصل فورى للمنفلوطى لكن زعيم الأمة - هكذا الزعماء - قال له :  
إن الحكومة فى حاجة إلى رجال مثل الشيخ المنفلوطى، ولكنه ليس فى حاجة إليها، والوظائف قبور للأدباء، ومن الخير للحكومة أن يكون مثله بداخلها.

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

ولدى ياوالدى السلطة خدت ولدى

وستان بين أولئك الذين انتهى بهم الحال فى «مثقفون وعسكر» إلى أن أصبحوا أدوات السلطة الانقلابية العسكرية، فى تأييد سلطانها القهرى، وفى تفتيت الحركة الأدبية والثقافية وإخراجها من دائرة المساهمة فى الدفاع عن الوطن، فأضحى من المثقفين من هو مرشد للمباحث ، وقائم على الرقابة، وقائم على صياغة الأفكار التوفيقية والوسطية التى تخدم قوى اليمين وتقدم صياغات متخلفة حتى عن الليبرالية، وتساهم فى إحكام الحصار حول الجماهير الشعبية، ثم أداروا ظهورهم للانبعاث المرعب للثيوقراطية فى الوقت الذى يوجهون كلماتهم الساخنة إلى فصائل أخرى حتى أصبح بعضهم ضحايا للبعض الآخر، حتى تكشف عالم المثقفين المصريين

على حقيقته أعقاب السادس من أكتوبر ١٩٧٣ ومع أول بيان عسكري فإذا هم فصائل منفصلة بلا اتصال وشرانم متفرقة بلا لقاء وجزر من عالم الأنا المتورم : نرجسيه ضيقة الأفق، لا ينظر خارجه ولو حتى موطأ أقدامه .

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

ثم يقدم الكاتب نموذجاً للمعارك بين وزير الثقافة يوسف السباعى ومجلة الكاتب عام ١٩٧٤ ويبين تعسف الوزير الأديب ضد الكتاب (راجع ص ٢٧١ والهامش بها) ويقدم معركة جريدة الجمهورية فى هذا الإطار (راجع ص٢٠٩).

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

- من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا ؟

المغنى الذى طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه ؟

أم هو الملك المدعى أن حلم المغنى تجسد فيه ؟

هل حلمت بملكك حتى حسبتك صاحبى المنتظر ؟

أم خدعت بأغنيتى ؟

وانتظرت الذى وعدتك به ثم لم تنتصر

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

يعيش المثقف على مقهى ريش  
مزقلط محفط ... كثير الكلام  
عديم الممارسة  
عدو الزحام

.....  
الثورى النورى الكمنجى  
شفاط الدين النهنجى  
قاعد فى الصف الأكلنجى  
شوكلاته وكرامله

.....  
يتمركس بعض الأيام  
يتمسلم بعض الأيام  
ويصاحب كل الحكام  
بيتكك لاتقول بركان  
ولا بوتاجاز ولا حله

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

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

ويقدم كتاب «مثقفون وعسكر» الوقائع الحية للتشنج والمؤامرات

التي أدمت الحياة الأدبية والتي ظهرت في أعقاب حرب ١٩٧٣، وعند إنشاء اتحاد الكتاب والتي عرت اليمين واليسار .

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

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

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

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

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

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

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

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

فى الذاكرة صور للسياط التى تكوى الظهر والنساء اللواتى متن قهراً  
وجوعاً، والجدة التى تروى الأساطير، والراوية الذى يغنى على الرابة  
. من هنا كان الكاتب وكان شريف الأدياء .. فى رحلة طويلة من  
العذاب والضنا عينة صالحة لدراسة أثر القهر على الأدب والفن،  
والمهم على الإنسان، ... » ومطاردين من الداخل بأحلام أهلهم  
ونكريات الوياء والهزيمة بين أعوام ١٩٤٨ و١٩٦٧ ومن الخارج  
بالمخبرين وأصحاب العمارات ورؤساء التحرير وسياط ضباط المباحث  
العامه فى معتقل القلعة عام ١٩٦٦ .. البصيرة التى يقدمها الكاتب  
كيف أن حياة المطاردين «بالعنف القبيح وبالقسوة المجردة بشراسة  
الاستغلال وجبروت القوة وتسلط التقاليد وتمرد الغريزة المكتومة  
وضغط الحلم على قشرة الرأس» لم تمنعهم حياتهم هذه عن الثورة  
والرفض والثبات على المبدأ ورفض مغازلة السلطة والسلطان والعيش  
فى نعيم الخيانة والتردى !!!.

الفصل الثالث

فى الشعر

استنهاض الروح العربية للشعر

فى القصيدة المعاصرة

دراسة فى أدب محمد عفيفى مطر

obeikandi.com

**بناء الوعي  
واستنهاض الروح العربية  
للشعر العربي  
فى القصيدة المعاصرة**

**نحو قراءة جديدة لشعر  
محمد عفيفى مطر**

١ - مقدمة كشفية :

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

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

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

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

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

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

## زيارة محمد عفيفي مطر

٢ - القصيدة :

طيناً من الطين انجلبت ففى دمي المركوز من طبع التراب الحى:  
فورة لازب، وتخمّر. الخلق البطي، ووقدة الفخار فى وهج التحول.  
وانتشار الذرو فى حرية اللحم، انقراط. مسابح القوضى حصى،  
وصلاية الفولاذ فى حدق الحجاره واليواقيت. انخطفت بنشوة.  
الحمى. الأوبد من وحوش الطير تحملنى وتمرق.. فى حواصلها  
أعين محنة الملكوت والأرض الفسيحة. خفقة تعلق ورفرفة تسف،  
ويابك الفلك المور يا أبى ورتاجك الطينى والقفل. الحباله  
والشراك، وهجعة الأطيّار إن حل الظلام - على الشواهد - فوق  
صبارت قبرك. صوتهن بكل معترك الجواء ومجتلى الدم والمنام  
هو النداءات الخفية من تراكب والمخاطبة العصية من ترابى .  
صحو هو الفجر المعلق فى ثريات القصيدة إذ أحرك فى ضرام  
الخضرة الشمس التى صدت على أقفال بابك يا أبى ناديت فى  
طقس الزيارة: كيف أزمنا التراب وكيف تنجب السلالة من  
ترابى.

ناديت والفجر المشعشم تحت أجنحة الغراب. يستنفر الطير  
الأوبد - من مجاثمها البليلة بالتذكر - للسياحات العلية فى  
اجتلاء الأرض والدم من بداية بابك الطينى حتى منتهى صوتى  
المجلجل بالخطاب.

٣ - إيقاع المضمون

٢ - ١ - يلتحم الشاعر فى تفجر من الانبعاث الجديد مع الموروث  
الدينى الحى والسائر فينا والمتمثل فى رحلة الإسراء دون إجبارنا  
بشكل مباشر على لمسها لمساً لغوياً مباشراً إذ يصير وجودها  
وجوداً كلياً معنوياً ومعادلاً خفياً لجو القصيدة الكلى ونواتها  
المضمونية الأساسية المتمثلة فى زيارة قبر أبيه إذ يخلق من هذه  
الزيارة حساً أسطورياً يشكل به بعداً نفسياً مرتبطاً بالقدس  
الدينى وموروثه ويستحضر به طقس رحلة الإسراء ليضفى على  
المعنى المراد توصيله نوعاً من الإحساس بالأهمية والانتباه  
والقداسة كأن مايريد الشاعر توصيله مقدس هو الآخر .

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

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

٢ - ٣ - يبدأ الشاعر تفجره معلناً عن ارتباطه الأصيل بالأرض التى جبل منها وهو ليس ارتباطاً تقليدياً أستسلامياً يتميز بالجمود والتحجر وإنما ارتباط تتوهج فيه الذات الشاعرة بالانطلاق والتقدم والتوق إلى الحركة الفاعلة الإيجابية فالارتباط بالأرض الحية الولود من جوهر ماهية ترايها الذى جاء فيه الخلق والحياة، يقول الشاعر: «طيناً من الطين انجبلت ففى دمي المركز من طبع التراب الحى: فورة لازب.....» .

والشاعر فى هذه الجملة الشعرية لا يتعارض مع الثقافة الإسلامية والنصوص القرآنية المرتبطة بخلق الإنسان من طين وبالتالي فهو لا يتعارض مع منطقتها .

٣ - ٢ - ١ - التوظيف لهذه المقولة الإسلامية هو توظيف دافع للثورة على عالم الغيب والأرواح والسحر والعجائب، والثورة على الواقع الأرضى المادى وقوى القهر التى تسبب محنة الإنسان، حيث تأتى مرتبطة بالحرية والصلابة والقوة والسعى الحثيث لامتلاك رؤية نقدية للمحنة .

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

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

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

٣ - ٢ - ١ - ٢ - الصلابة والقوة «وصلابة الفولاذ فى حلق الحجارة واليواقيت» .

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

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

... «حتى منتهى صوتى» .

٢ - ٣ - ٢ - ١ - ٥ - التوق إلى التحرر والفعل والثورة : -  
« إذ أحرك في ضرام الخضرة الشمس التي صدنت على أقفال  
بابك»، «ففى دمي المركوز.. فورة لازب...» .  
٢ - ٤ - استرجاع مراحل الصبا والتوق إلى التحرر ضد الطبع  
السلطة القمعية .

٢ - ٤ - ١ استرجاع مراحل الصبا العربي : - نظراً لارتباط الذات  
الشاعرة بالتراث ببعده الحى والسائر فينا فإنها فى إسرائها  
الجديد تحمله وحوش الطير الأوابد... فهو يقود الأوابد التى  
قيدها امرئ القيس فيسترجع أصالة التعبير الشعري العربي إلى  
الأذهان مستخدماً هذا اللفظ العربي الأسطوري التراثى الأصيل  
«الأوابد من مجاثمها البليلة بالتذكر ليقودها فى رحلات الرؤية  
والنقد، والبليلة هنا للدلالة على الطزاجة والاستمرارية الحية التى  
يتميز بها تراثنا القديم فى تأثيره علينا وكأنه يسترجع مراحل  
الصبا العربى حيث الحرية والانطلاق، وهو يشكل بهذا الحقل  
الفلكورى فى القصيدة إيماناً بقيمة استدعاء المخزون الثقافى  
فى الوعى العربى وهو يفعل ذلك بجدلية تعبر عن الصراع  
الداخلى الذى يتشكل ويتطور عبر الزمن بين عوامل التحرر فى  
التراث أو عوامل القهر فيه... تسترجع الذات الشاعرة أسطورة  
الغراب .

«ناديت والفجر المشعشم تحت أجنحة الغراب» .  
كـرمز تراثى وشعبى ومتداول وسائر وحي فينا يرمز إلى  
التشاؤم والاستلاب والسلطة القاهرة والقيح والخراب والدرس الأول  
فى تعليم إخفاء الجريمة (تعليم قابيل كيف يخفى جريمة قتل أخيه)  
كما أن نوح أرسله لينظر إلى الماء فذهب ولم يرجع وجعل فاسقاً  
لذلك.

وفيه يقول بعضهم : (١)  
إذا ما غراب البين صاح فقل لهم  
ترفق رماك الله يا طير بالبعد  
لأنت على العشاق أقبح منظر  
وأبشع فى الأبصار من رؤية اللحد  
تصبح ببين ثم تعثر ماشياً  
وتبرز فى ثوب من الحزن مسود

متى صحت صح البين وانقطع الرجا

كأنك من يوم الفراق على وعد»  
ويقول المثل الشعبي<sup>(٢)</sup>: قالوا للغراب مالك تسرق الصابون قال  
الأذى طبعي» وهكذا طبع السلطة القمعية ..

٣ - ٤ - ٢- التوق إلى التحرر .

وترتبط الذات الشاعرة الفجر (المتشوق للنهوض) رمز الحرية  
والتحرر بالقصيدة العربية رمز الثقافة العربية وتخليد البطولة  
والحكمة والعلم العربي، فيجعلها الثريا التي يرتبط بهامطم الفجر  
متلما كان العرب يتخذونها منزل من منازل طلوع الفجر، إنها رمز  
الحرية والفجر يقول الشاعر:<sup>(٣)</sup>

من عاشقين تواعدا وتراسلا

ليلاً إذا نجم الثريا حلقا

باتا بأنعم ليلة وأذها

حتى إذا وضح الصباح تفرقا

«صحو هو الفجر المعلق في ثريات القصيدة» فخرج القصيدة  
العربية من أزمته وتعثرها هو علامة من علامات التحرر والاستقلال  
الثقافي العربي ورمز الدخول إلى عصر الحرية. والمحنة الفكرية  
والثقافية والغيبية الثقافية التي نعيشها قد خيمت بالظلام على  
الأرض الفسيحة وأن النهوض الثقافي هو بداية الخروج من الأزمة  
التي تعيشها الأمة .

٣ - ٥ - الذات الواعية القوية تقود هذه الوحوش من الطير الأوابد

الأسطورية وتستخلص منها ماهية المحنة التي يمر بها

الإنسان... تستخلصها من حواصلها بالمعينة والفحص

والمشاهدة والتأكد بلا شك في الرؤيا، وبأن المحنة هي محنة

غيبية ومادية: في حواصلها أعيش محنة الملكوت والأرض

الفسيحة «والفسيحة أتبع الأرض لتؤكد اتساع المحنة وشمولها

وتضيف بعداً يوحى بالحزن لهذه الأرض الفسيحة التي أصابتها

المحنة وهي صورة موازية لصورة الفتاة الرائعة الجمال المصابة

بمرض مميت، كي تأتي في إطار أحداث تساوي موضوعي وكما

أن الملكوت عالم لانهائي فسيح فالأرض أيضاً فسيحة وهذا يعني

تساوي المحنة في ثقلها على الإنسان .

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

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

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

#### ٤ - التوالد النفسى فى حركة القصيدة :

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

تكامل التصاعد التكريري بين حركة النبر والصوت وحركة البناء النحوي وحركة التقارب الدلالي ثم حركة الإيقاع الموسيقي ثم حركة الإيقاع الوجداني وأخيراً إيقاع الرقص داخل القصيدة يأتي ذلك كله في شكل من الدفق المستحيل لكل لذائذ اللغة علي حد تعبير رولان بارت، إلا أنها في النهاية تشكل تطريزاً منسجماً داخل نسيج واحد من الإدراك الشامل لطبيعة التجديد والنابعة من وعى كامل بالتراث وهذا الذي يميز القصيدة بالحدثة والإبداع .

الشاعر في سبيل التعبير عن وعيه بذات الأمة ومحتتها والتعبير عن القوة الداخلية الكامنة والفاعلة والساعية إلى التحرر والمواجهة يخلق داخل نسيج القصيدة الحركة الصوتية واللغوية التي تؤكد هذه المعاني على عدة محاور يكشفها لنا إيقاعات التكرير وحركاته على النحو التالي:

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

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

٤ - ٣ - يأتي حرف الجر «فى» القصيدة مكرر «٩» مرات ومرتبياً بالتحويل والقدرة على الفعل والصلابة ومحاولة التحرر والسعى الدائب: فى وهج، فى حرية ، فى اجتلاء، فى ثريات، فى طقس ففى دمي المركوز، فى ضرام، فى حدق، فى حواصلها أعاين، وهى جميعها تفيد الارتباط بين الابتكار الفنى للخلق وشدّة الوعى الداخلى بالتشخيص والمعاينة داخل النص، وتجىء «من» مكررة «٧» مرات وهى تفيد الابتداء فى التكون والارتباط بالجدور: من الطين ، من طبع التراب، من ترابك، من ترابى، من بداية بابك الطينى، وتأتى الأخيران مرتبطتين بالطير والأوبد وهى الوسيلة للرحلة والمعاينة: - الأوبد من وحوش الطير

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

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

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

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

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

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

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

٤ - ٥ - تنتهي المقاطم الرئيسية الأربعة بحرف الباء وهو من الأصوات الشديدة المجهورة، وهي : ترايبى، الغراب، الخطاب، ودلالاتها على التتالي: التأكيد على الارتباط بالتراث والذات وقوى القهر، ثم محاولة الانعتاق والتحرر بالخطاب، تصير هذه النهايات لازمة شعيرية وقافية مكررة وموظفة بشكل يجعل للأزمة الشعرية عملاً تأسيسياً فى بناء رؤية الشاعر داخل القصيدة، وعملاً تأسيسياً لإطلاق الوعي من داخل القصيدة إلى خارجها، وعملاً تأسيسياً فى التركيز على المضمون الجوهري للقصيدة .

٤ - ٥ - ١ - ينتهي المقطع الأول بالتوحد بين النداءات الخفية من تراب والد الشاعر والذي يمثل التراث وبين المخاطبة العسية من ابنه (الذات الشاعرة) الذي يمثل توهج الوعي بالأزمة .

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

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

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

«ناديت والفجر المشعشع تحت أجنحة الغراب» .

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

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

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

والحاء كحروف مهموسة على القصيدة لذا فهو يتوهج في استخدام المحاور السابقة كمضادات لخطر الحلم والنام مضيافاً إليها تنويعات أخرى تؤسس لمواجهة هذا الخدر مثل ترخيم حرف الراء وما يعطيه من تكرار كتركيز من الذات الواعية على المعنى القوي للخلق والانطلاق مثل «المركوز - انفراط - زخرفة - المدور» كذا استخدام إيقاع آخر يتمثل في تحييد الهمزة في مواضع كثيرة مثل أعين، الأوابد، أحرك، وارتباطها بما بعدها وذلك لزيادة التشبعم في معنى الفعل وزيادة الالتحام والتأثير الصوتي .

٤ - ٧ - ٧ - بؤرة القصيدة وجذرها الفني .

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

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

٤ - ٧ - ٢ - ومن هنا يمكن الوصول إلى ما تريد الذات الشاعرة أن تعبر عنه .

٤ - ٧ - ٢ - ١ - بالتحليل وجد أن هناك سيطرة لصوت حرف التاء «٥٨ تكراراً» ومرتبطة صوتياً به حرف الطاء «١٤ تكراراً» ليصل مجموع التكرار الصوتي لتأثير حرف التاء وارتباطه بحرف الطاء صوتياً «٧٢ تكراراً» .

٤ - ٧ - ٢ - ٢ - جذر القصيدة يمكن الوصول إليه بعد حذف الكلمات التي لا يكون فيها الحرف الصوتي أساساً من أصل الكلمة لأن الذات الشاعرة تحاول أن تركز بالصوت في تفاعله الكلي على النواة الأساسية المتشكلة بداخلها والتي يكون الحرف الصوتي أساساً فيها وذلك للتأكيد على الماهية والمضمون والرسالة التي يريد توصيلها وتأكيدا .

٤ - ٧ - ٢ - ٣ - بعد حذف الكلمات التي لا يكون الحرف الصوتي

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

٤ - ٧ - ٤ - تحليل جذر القصيدة ودلالاته .

٤ - ٧ - ٤ - ١ - جذر الكلمة «ترب» .

عدد التكرارات «٥» .

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

الجملة التى وردت فيها ودلالاتها :

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

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

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

٤ - ٧ - ٤ - ٢ - الجذر «ياقوت» .

عدد التكرارات «١» .

الكلمات: اليواقيت :

الجملة التى وردت فيها ودلالاتها :

«وصلابة الفولاذ فى حلق الحجارة واليواقيت» .

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

٤ - ٧ - ٤ - ٣ - الجذر: رتج .

عدد التكرارات: «١» .

الكلمات : رتاجك .

الجملة التى وردت فيها ودلالاتها :

«ويابك الفلك المدور يابى ورتاجك الطينى» .

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

طينياً بشكل صريح ويربطه ببداية الاستفار والطين كعلامة على التراث: بابك الفلك/ بابك الطيني .  
٤ - ٧ - ٤ - ٤ - الجذر «صوت» .

عدد التكرارات : «٢» .

الكلمات : صوتهن/ صوتى .

الجميل التى وردت فيها ودلالاتها : -

أ - «صوتهن بكل معترك الجواء ومجلى الدم» .

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

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

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

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

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

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

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

٤ - ٧ - ٤ - ٥ - الجذر : تحت .

التكرار: «٨» .

الكلمات : - تحت .

الجملة التى وردت فيها :

«ناديت والفجر المشعشم تحت أجنح الغراب» .

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

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

٤-٧-٥-٨ : الجذر : «طين» .

التكرار : «٤» .

الجملة التى وردت فيها ودلالاتها :

أ- «طيناً من الطين انجبلت» ..

الدلالة : أنه خلق من طين وفى خلقه هذا مطبوع به ومايحتويه  
طول امتداده التاريخى ، وطين الرجل فى لسان العرب بمعنى  
جبلة وأصله وجبلته كأنه يقول أنه إنجيل من الجبل (الخلقة)  
انجبلاً أنجيل من الطين انجبلاً أو انجيل ودلالة هذا فى  
مجموعة : قوة الارتباط بالأصل وقوة الخلق منه.

ب- « وبابك الفلك المدور يا أبى ورتاجك الطينى»

الدلالة : سبق شرحها فى (٤-٧-٤-٣).

ج- « من بداية بابك الطينى حتى منتهى صوتى المجلجل بالخطاب» .  
الدلالة : سبق تناولها فى (٤-٧-٤ ع/ب) بالإضافة إلى الإيحاء  
بأن البداية من التراث.

٤-٧-٥-٢ : يرتبط حرف الطاء فى القصيدة بالتخلق والطبع

والحرية فى الانفراط والمخاطبة والاستنفار وطقس الزيارة وهذا  
بدوره يؤكد على ماهية القصيدة.

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

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

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

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

«هجرة الأطيوار إن حل الظلام على الشواهد فوق صبرات قبرك»  
وهي جملة شعرية موسيقية طويلة خالية من أى نوع من  
التغريب والتعمر والإسراف الخيالى كما أنها تقرر الواقع  
الشعبى ولكن فى تقريرها هذا تنقده وتقدمه مطروحاً للنقد  
والمسألة .

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

انتشار الذرو - ووقد الفخار فى وهج التحول ... صلابة  
الفولاذ ... وانقراط مسابح ... هجرة الأطيوار .. على الشواهد ..  
فوق صبارات قبرك .. خفقة تعلقو .. ورفرفة تسف .. صحو هو  
الفجر .. الفجر المشعشم .

٥ - ٢ - تجديد روح التعبير العربى .

٥ - ٢ - ١ - يستنفر الشاعر محمد عفيفى مطر أصالة التعبير العربى  
من مكانه الحية الأولى والبعيدة فيذكرك لفظ الأوابد والثريا  
بامرئ القيس فى معقلته الشهيرة وأبياته المعروفة : -  
وقد اغتدى والطير فى وكانتها

بمنجرد قيد الأوابد هيكل

كأن الثريا علقت فى مصامها

بأمراس كتان إلى صم جندل

كما يذكرك لفظ المشعشم ببيت عمرو بن كلثوم فى معقلته  
المعروفة: -

مشعشة كأن الحص فيها

إذا ما الماء خالطها سخينا

٥ - ٢ - ٢ - ويأخذ من البلاغة القرآنية ما لا يتعارض معها ولا يتعارض  
مع المنطق القرآنى فى الخلق :

إذ يقول الله تعالى: فى سورة الصافات آية رقم (١١).

«فاستفتهم أهم أشد خلقاً أم من خلقنا، إنا خلقناهم من طين  
لازب» ففورة لازب تأتى ضمن المعنى الإسلامى المرتبط بالخلق

من الطين، «إذ قال ربك للملائكة إني خالق بشراً من طين»  
والجملة الافتتاحية فى القصيدة جملة شعرية تتفق والمنطق  
الدينى الإسلامى: وهى تهيبُ عقلية المتلقى للقصيدة ولا تصدمه.  
٥ - ٢ - ٤ المخاطبة الأبوية ليست بعيدة عن الارتباط العربى الدينى  
بالأجداد والآباء :

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

٥ - ٢ - ٥ ويقترح الشاعر محمد عفيفى مطر بشكل موسوعى تراثه  
الصوفى الناضج فإذا هو يلخص لنا فى دفقة شعورية موقف  
النفرى فى الموت والذى يعبر هو أيضاً بشكل نثرى صوفى عن  
معالم هذه الأزمة : أزمة الإنسان العربى يقول النفرى :  
«أوقفنى فى الموت فرأيت الأعمال كلها سينات ورأيت الخوف  
يتحكم على الرجاء ورأيت الغنى قد صار ناراً ولحق بالنار  
ورأيت الفقير خصماً يحتج ورأيت كل شئ لا يقدر على شئ  
ورأيت الملك غروراً ورأيت الملكوت خداعاً» (٤).

٥ - ٢ - ٣ - الشاعر محمد عفيفى مطر إذن يستنهض عذابات النفس  
الصوفية ويلقى ببعدها التراثى الكامن فى أعماقنا فى أتون  
القصيدة فيشبعها بالدلالات لأن المحنة وهى أزمة الإنسان  
العربى ليست ذات بعد مادى فحسب ولكنها متشابكة ومعقدة  
ملكاً وملكوتاً.

٥ - ٤ - الاستفادة من التراث العربى النقدى وتطويره .

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

٥ - ٤ - ٢ - نظرية «نوافر الأضداد» التي أعلنها أبو تمام  
وتبناها شعرياً «هي الإتيان بوصفين متضادين والجمع بين  
متناقضين»<sup>(٥)</sup> يقول أبو تمام في رقة بالغة وخيال متقد شديدة  
الحساسية :  
مطر ينوب الصحو منه ويعده

صحو يكاد من النضارة يمطر  
يحدث أبو تمام في العقلية العربية آنذاك نوع من التجديد في  
الخيال العربي بشكل معلن ومكثف من خلال استخدام أسلوب  
«نوافر الأضداد» لتكون شكلاً كلياً وصورة فذة تنشط  
الخيال العربي الذي انعكس عليه التمزق السياسي  
والاجتماعي آنذاك... والشاعر محمد عفيفي مطر ونحن نعيش  
حالة من التمزق العربي الشديد هو يطور نظرية أبي تمام  
ويتجاوزها من مجرد تركيب ألفاظ إلى شكل أكثر تعقيداً من  
الجميل الكاملة والعبارات الطويلة المتشابكة المتضادة  
والتناقضة .

ففي «انتشار الذر في حرية الحم» نجد ألفاظ الجملة وقد  
ذهبت بشدة في التعبير عن الحرية فالانتشار (حرية) والذرو (حرية)  
حيث ينطلق في كل الاتجاهات وحرية الحلم (حرية) لانهائية فالجملة  
كتلة من حرية يليها جملة شعرية أخرى تعبر عن هذه الحرية وانفراط  
مسابح الفوضى حص» فالانفراط والفوضى يحملان معنى (الحرية)  
من المسابح المنتظمة والحصى الشديد «هنا نظرية النوافر في المعنى  
واللفظ» ثم يأتي بجملة قوية من التضاد والتناقض.. صلبه متوقده  
شديدة طويلة تتنامى فيها القوة بشكل درامي من صلابة الفولاذ إلى  
شدة تركيز ماهية الحجارة إلى اليواقيت وهي من أصلب الأحجار  
الكريمة يقول الشاعر: «صلابة الفولاذ في حدق الحجارة واليواقيت»  
ومن دمه المركز تكون الفورة والتخمر والوقدة والانتشار .  
الشاعر يستخدم هذه النظرية ويطورها دون سريرية غربية  
وبداية تؤمن بتطوير دراية لاتؤمن بشئ هو يطور النظرية من خلال  
الحس العربي والمنطق العربي .

وحين ينطلق الشاعر من ماهية البنية الأدبية الكامنة،  
وحين يأخذ مفرداتها فإنه في إبداعه الفذ المغاير ينقل المفردات من  
منطقها الذهني والاستدلالي الخاضع للعرض العقلي وما يستلزمه  
ذلك من مجازات تنطلق على شكل متواليات عديدة، إلى محتوى

أكثر اتساعاً تمتزج فيه المأساة الإنسانية وتتداخل مع الاستعارات المعقدة والمتراكمة لتؤدي بدورها إلى مساحات أوسع ومستويات أكثر عمقاً لتجارب إبداعية للشاعر تتميز بالفاعلية والتنامي وتستنهض كل ما هو دقيق في خبرته الإنسانية الإبداعية الموغلة في الجمال الكلي للصورة أو المشهد الشعريين ثم هو في كل هذا يعيد صياغة الدلالات المعجمية المتوارثة ليخلق منها ما هو جديد ومغاير وليخلق بكل هذا ما حدثنا عنه كمال أيوديب عن أحد المنابع الأصلية للشعرية وهو مبدأ الإقحام Juxtaposition الذي ينشأ من وضع من مكونات وجودية لامتجانسة في بيئته لغوية متجانسة<sup>(٦)</sup> يكون فيها فعل الخلق هو ما يولد الشعرية<sup>(٧)</sup>.

ولنتبين هذا المشهد الشعري داخل القصيدة :

- ١ - المعهد: « إذا أحرك في ضرام الخضرة الشمس التي صدت على أقفال بابك » .
- ٢ - أ - المساحة الاتساع: ما بين باب قبر الأب وبين الشمس / مستوى مادي .
- ب - ما بين الخضرة والضرام / مستوى إحساس وبصر
- ج - ما بين الشمس (فعله) والصداد / مستوى إحساس وبصر
- د - ما بين أحرك / وأقفال / مستوى حركة وفعل .
- ٣ - المركز: الشاعر / الفاعل / المحرك .
- ٤ - الحركة: أ - إذا أحرك: خروج من القوة إلى الفعل، وهذا يولد العلاقة التفاعلية ما بين المستويات السابقة، وليخلق بدورة طاقة حركية إستعارية وخيالية تفوق قدرة الفرد العادي، إذ يحرك الشمس، وفي الانتقال من حالة إلى أخرى تفوق وتخرق العادي والمتداول .
- ب - الحركة الكلية التي تشمل مفردات النص بكونها ضرورة وجودية علمية لها وجودها وحركتها مكوناتها .
- ٥ - التكوين :

المفردة في النص	الدلالة المعجمية: لسان العرب، مختار	الضرورات
	الصحاح، الإفصاح في فقه اللغة	الوجودية
	(روح التعبير العربي)	

أ - ضرام - الاشتعال والالتهاب، واشتداد حركة الحجر - نار + هواء  
والتوقد + تفاعل (حركة)

ب - الخضرة	- الزرع الأخضر/الفض/الرطب/الطرى الناعم/الهنين/الخير/السعة/الفتى/ البركة/الوفرة/الخصب/المرأة الحسنة	ماء+تراب+هواء + تفاعل
ج - الشمس	- عين السماء/المركز الذى تدور حوله الكواكب وتستضى بضونها/شروق/ انتشار الشعاع والضوء/ حرارة/ توهج/ تجلى/ نار/ حمرة/ المعادن/ بريق/ فضة - اتقاد/ قوة/ سيطرة طلوع - الحقيقة.	نار + هواء + تراب (معادن)
د - صدت	- صدأ القلوب: يركبها الرين بمباشرة المعاصى والآثام، فتذهب بجلائها - الطبع الذى يركب الحديد ووسخه - صاغر صدئ لزمه صدأ العار والنوم - سواد غالب	ماء + تراب + هواء + تفاعل

٦ - هكذا يجمع الشاعر كل هذه الدلالات المعجمية والضرورات الوجودية لتمتزج بخبرته المعاشة وحبه الشديد للحقول والخضرة فتأتنس وتنسجم على تناقضاتها - داخل المشهد الشعري والصورة الشعرية داخل النص لتشكّل بناءً دلاليًا وجماليًا جديدًا ينبع من تطوير نظرية توافر الأضداد والوصول بها إلى مبدأ الإقحام والشعرية التي حدثنا عنها كمال أبو ديب.

ولتكشف هذه الجملة الطويلة المركبة عن سعى الذات الشاعرة إلى الثورة على المضمّر والخفى والمستتر فى علاقتها مع التراث الذى قد يحجب الحقيقة ويساهم فى القهر تلك الحقيقة التى استمدت صدئها من أقفال الباب/ من الانغلاق/ بن الركوت. وهذا قياس منطقي إذا أن الصدأ ينتقل إلى الأشياء التى تركز عليه فى خمول وكسل .

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

٥ - ٥ - الحضور الجسم فى القصيدة :

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

القصيدة أن يستفيد من أسلوب التصوير القرأني والذي يعبر «بالصورة الجسممة التخيلية عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية»<sup>(٨)</sup> فهو يحاول أن ينقل لنا حركة الخلق والمعاناة والمخاطبة وطقس الزيارة واستفسار الأوابد من مجاثمها البليدة والألوان المتعلقة بالدم والضرام والخضرة والظلام، والأصوات وطقوس الزيارة والحوار والحركة، في شكل من القصص الشعري المركز .

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

٥ - ٦ - وكما أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة<sup>(٩)</sup> كما ورد في القصيدة، والسابق الإشارة إليه في النقاط السابقة، ليس التناص في القصيدة لاستخلاص العبرة أو تلاعباً بأنساق لغوية فنية قديمة أو إعادة لمضامينها مرة أخرى إنما الذات المبدعة تنطلق منه لمهاجة التردى الذي قد يتسبب فيه القديم السحيق وفي ذات الوقت يشرح الصورة أمام المتلقى التي لا يجدها بدوره غريبة عنه إنما جزء من ذاكرة مشتركة وإطار دلالي واحد يتفوق فيه المبدع عنه بالخروج منه ومن إساره، ثم ليسيراً معاً في حاضر قادم.

## ٦ - خاتمة أولى :

الشاعر محمد عفيفي مطر يمثل إذن الذات الشاعرة التي تعي أهمية التراث العربي والحفاظ عليه واستخدامه في خلق قصيدة عربية حديثة ترتبط بالبنية التراثية الكامنة الدافعة للتطور لبالبنية الظالمة القهرية السلطوية .

القصيدة عنده ليست كلاغامضاً إنما تشتم بهضم التراث ومحنة الإنسان الآتية. القصيدة عنده أداة للوعي الذي لا بد وأن ينتقل إلى المتلقى .

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

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

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

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

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

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

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

٧ - الخاتمة :

«من أجل الثورة .. ضد القمع .. ضد القبح .. ضد السلطة..»  
يبقى للنقد العربى أن يبحث عن التأثير الحقيقى بالبنية العربية التراثية ومنطقها عند شعرائنا وأن يعيد للعروبة الأدب بعيداً عن الارتواء فى أحضان الغرب ونظرياته، ويبقى له أن يؤصل علاقة الإنسان العربى بالتراث الذى يدفعه لمواجهة القهر والخراب والقبح. حتى نتخطى محنة التمزق الشاملة بكل أشكال الحياة ويصير الإنسان العربى مسلحاً ضد الغزو وضد الاستلاب وضد القهر وضد التغريب والتجهيل الفكرى والثقافى.

## المراجع :

- ١ - شهاب الدين محمد الأشبيهي: المستطرف في كل فن مستظرف. منشورات دار الحياة ببيروت ج٢ ص٩١ .
  - ٢ - نفسه ج١ ص٥٩ .
  - ٣ - نفسه ج١ ص٩٩ .
  - ٤ - محمد بن عبد الجبار النفري: المواقف والمخاطبات تحقيق آرثر أريوى - تقديم وتطبيق د/ عبد القار محمود/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥ ص٩٩ .
  - ٥ - د/ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي/ دار المعارف الطبعة العاشرة ص٢٥٠ .
  - ٦ - كمال أبو ديب ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، بيروت، ص٢٥ .
  - ٧ - المرجع السابق، ص٢٨ .
  - ٨ - سيد قطب التصوير الفني في القرآني . دار الشروق الطبعة الثامنة ص٣٦ .
- يطرح السيد قطب هذه النظرية الهامة في التصوير الفني ونحن نرى تأثير الشاعر بهذه البلاغة القرآنية. وبالتصوير الفني، يضيف سيد قطب إلى المقطع السابق الإشارة إليه... ثم يرتقى بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة والحركة المتجددة. فإذا العنى الذهني هيئة أو حركة وإذا بالحالة النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الإنسان شاخص حي، وإذا بالطبيعة البشرية مجسمة مرئية .
- ٩ - د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، الدار البيضاء (بيروت)، ص١٢١ .

الفصل الرابع

فى التراث

الدفاع عن البنية

تحت ظروف الغزو والاحتلال

دراسة فى المقامات الزينية

obeikandi.com

## إضاءة:

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

ما زال يتبع مايجرى به القلم

كذا قضى الله للأقلام مذ بريت

أن السيف لها مذ أرهفت خيم...

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

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

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

وحتى الصوفية التي كانت في لباس الفقر المرقم والخرق البالية، كانت في أعظم صورها، وفي أنقى صفائها وأشد جهادها وأقوى مكابذاتها، انتصاراً للجمال اللغوي من أجل الوصول إلى وحدة الشهود والتجلي والمعارف العليا وضد التسطيح والاهتراء، حتى صار الدخول إلى الحرف عند الصوفية دخولاً إلى العلم والحقيقة والمعرفة، دخولاً ضد ما هو سائد وظاهر من تفكير وتعبير وتكفير، ودخول ابتكار وإبداع وصولاً إلى هتك حجاب الحرف من أجل العلم الذي يقف وراءه .

وبين هذا الطيف وهذا الهتك وهذا السيف لم يستطم الناثر العربي مهما بلغ به التعقيد مبلغه واشتد به التكلف وأخذته الغرابة واستغرقه الغلو والإيغال والمبالغة وذهب به التطريز والترصيم والتجسس أينما ذهب، أن يتخلى لهذه الأساليب عن رؤيته للواقع الإجتماعي الذي يعيشه وفكره الذي يسرى في إبداعه أينما ذهبت به الكتابة، فسرعان ماتكشف لنا هذه النصوص عن مكونات الذات المبدعة وفكرها الذي يحركها للإبداع ومضامينها الاجتماعية التي يستهدفها المبدع من خلف هذه الأساليب التي قد تبدو للوهلة الأولى أنها كتبت هكذا لذاتها وفي ذاتها مستقلة عن البعد الاجتماعي والأخلاقى أو كما يقول أصحاب مدرسة الفن للفن إنها غاية في ذاتها. أو أنها كتبت لإبهار السلطان واستعراض فنون اللغة أمامه للارتزاق.

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

وفي هذا الإطار عبرت الطاقة الحيوية اللغوية التي فجرها عمالقة النصوص النثرية أمثال الجاحظ وأبو حيان التوحيدي والهمداني والحريري والمعري والنفرى والحلاج وابن عربي

والوهراني وغيرهم من الأقدان حتى عمالقة العصر الحديث من أمثال الكواكبي ومحمد عبده ومحمد صادق الراقعي وطه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ حتى أجيال عبد الحكيم قاسم وصنم الله إبراهيم وإوار الخراط وغيرهم.. عن التوق إلى التحرر من أسر القيود التي كبلت الذات العربية ولم يكن دمج هؤلاء لظروفهم الموضوعية الاجتماعية والفكرية والسياسية في فن أدبي فلسفي سوى تعبير عن توق الذات إلى التحرر من الواقع والثورة عليه ورفض الاستلاب، والسمو فوق السلطان والجاه ومقاومتها.

والدخول إلى عالم النصوص النثرية المعقدة لا يمكن أن يسير في دراسته بشكل متواز مع الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية المصاحبة لها آنذاك فهذا كان من خصائص الدراسات السابقة التي تناولت هذه النصوص على نحو لا يداخل بين فاعلية النص وبين الحياة من حوله على النحو الذي يكشف عن أسباب اللجوء إلى هذا النوع من الكتابة وبالتالي يكشف عن البنى الكامنة التي تصطرع في الذات الأدبية والعربية وتؤثر عليهما.. ولاشك أن هذه المداخلة وإن كان من الصعب تحقيقها لأنها تحتاج إلى جهد جماعي علمي موسوعي قد لا يتوفر في كثير من الظروف إلا أنها لاتزال هي الطريقة الوحيدة نحو كشف الأسباب الكامنة وراء هذه الفنون وإلقاء الضوء على مزيد من تراثنا وإبداعنا والرد على الذين يحاولون وضع لغتنا الفياضة في قيد التصنم والشكل وإبعادها عن الجوانب الاجتماعية والفكرية وتحولها إلى إيقاعات صامتة في شكل هندسي متكرر لا يعبر إلا عن ذات مغرقة في أنانيتها .

#### تنوير :

وفي هذا المقام فإن دراسة المقامات الزينية (١) لأبي الندى معد بن نصر الله بن رجب البغدادي المعروف بابن الصيقل الجزري المتوفى سنة ٧٠١هـ. يمكن اعتبارها نموذجاً رائداً للحد العظيم الذي وصل إليه التعقيد والغلو والتكلف في النصوص الأدبية العربية عند الذات العربية في حالة من حالات نكوص الذات تحت قوى الاحتلال وفي مرحلة حاسمة من تاريخ العالم الإسلامي والعربي، شهد فيها العالم سقوط حاضرة الخلافة على يد المغول .

وفي الوقت الذي تفوق فيه ابن الصيقل الجزري على أساتذته ومن سبقوه أمثال الهمداني والحريري في التعقيد حتى وصف

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

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

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

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

وعطا ملك الجوينى التحق بخدمة المغول منذ الصغر وولى حاكماً على العراق فى عهد هولاءكو وابنه أبا قاخان، وتوفى سنة

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

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

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

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

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

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

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

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

أوهبّت إلى الأرض ما تخلصت منا» - رد بيبرس للرسول المغولى:- «اعلم أننى وراءه بالمطالبة ولأزال أنتزع يده من جميع البلاد حتى استحوذ عليها، من بلاد الخليفة وسائر أقطار الأرض» . وهذا التهديد المتبادل جعل أرض الواقع التى تدور عليها المقامات وتدور عليها رعى حركة التاريخ والواقع أشبه بالحصون العسكرية فقد تحولت القرى والمدن إلى ثكنات عسكرية ينتشر فيها الجند والماليك وتتركز الثقافة بين مدينتي القاهرة بغداد وينتشر الجوع والفقر والجهل والعصابات والحرافيش والحشاشين وجماعات المتصوفة وتنمو اللغة الفارسية ولغات الأجنب والماليك الوافدين وتكثر تحالفات المغول والصليبيين والمسلمين فيقتل المسلم أخاه وكذلك يفعل الصليبي والمغولى فى حركة من التوافيق والتباديل قد لا يكون لها مثيل فى حركة التاريخ سوى ما نراه اليوم!!

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

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

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

وهذا الانتصار في هذه الحركة الجغرافية يفسر لنا لماذا أضاف ابن الصيقل لقب المصري إلى اسم نصر وهو أحد أسماء ابن الصيقل ذاته ليصير اسمه أبا نصر المصري وليتضح لنا أن هناك مثلث للنصر كان دائماً هو مفتاح الحضارة والانتصار العربي والإسلامي ويتركز في ابن الصيقل العراقي - العراق - ، والبطل أبي النصر المصري - مصر - والراوى بن جريال الدمشقي. دمشق !! فاذا ما انهار، انهار هذا العالم من حوله !!

وابن الصيقل الجزري بهذا الاختيار يلقي بدلالة كبيرة حول الصراع والتأزم الذي يعيشه في ظل الاحتلال المغولي والشك والريبة التي تملئ أجواء الواقع الاجتماعي، وتوق ابن الصيقل إلى الانتصار على تازم الذات ونكوصها في ظل ظهور قائد مسلم يعيد للأمة مكانتها بعد انتكاسها وسقوط خلافتها المقدسة !!

في هذا الموضع الجغرافي أبو النصر المصري دائم التنقل والترحال لا يهدأ أو لا يكل مثله مثل الظاهر بيبرس الذي قال عنه الشاعر سيف الدولة المهمندار :

يوماً بمصر ويوماً بالحجاز والشام

يوماً ويوماً في قرى حلب

من هذه الخصيصة المشتركة داخل الموضع الجغرافي بين بيبرس وأبي النصر المصري يقيم ابن الصيقل الجزري على لسان جريال الدمشقي علاقاته الدلالية ورموزه إقامة ذات فاعلية تكشف عن هذه التجربة الفريدة، ويكون أبو النصر تردد دلالي بين طموح بيبرس فالظاهر بيبرس الذي تميز بالدهاء والخديعة والسياسة والمداراة والجرأة حتى قيل أنه حلف للملك المغيث بن عمر بن العادل بن الكامل

صاحب حصن الكرك أربعين يمينا من جملتها الطلاق من أم الملك  
 السعيد ويقال أنها استحلّت بمملوك، ولم ير ذلك المملوك بعدها، حتى  
 تمكن من الملك المغيث وقيل تاريخياً أنه أثناء المفاوضات مع ملك  
 طرابلس الصليبي بوهمند السادس كان مندساً بين أعضاء الوفد  
 الذي كان يمثل بلاده وممتكر في زى خادم حتى تتاح له الفرصة  
 لمعاينة حصون طرابلس والكشف عن مواضع القوى والضعف فيها  
 تمهيداً لفتحها. هكذا كان أبو النصر المصري فهو السيد القملس  
 الذئب الداھية والسيد العملس الغملس وهو الخبيث الجريء وهو  
 ظاهر الكرامة وافر الصرامة تعرق لوطائه الأصلاذ وتغرق لسطا  
 سطوته الألواد وهو أبو النصر العقربان العملس الشعبان وهو  
 العضب العبقري وهو تارة أديب مفوه وتارة حاكم وتارة وزير وتارة  
 هذه الفقر والمرض وتارة أتعبه الشبم والذهب وتارة خطيب بيت  
 المقدس وتارة طبيب بارع ولعل هذا التنوع الفريد في شخصية أبي  
 النصر المصري لاشك يقابلها وطأة الحياة وجدلها الذي اشتد حول  
 ابن الصيقل الجزري والذي عبر عنه وعن نكوصه القهري شعراً في  
 المقامات بحيث صارت شخصية أبي النصر تردد دلالي بين أزمة ابن  
 الصيقل وشجاعة وجرأة بيبرس.  
 فتباً لزمربات في الذل رافلاً

يجر رداء الهم بين الزراقم

وسحقاً لمن يهوى المقام ببلدة

يرى الرزق فيها في شقوق الأرقام

وتعساً لمن لاهت عليه مذلة

تعانقها العقبان فوق الغمام

فلا خير في ريم تظل نعالسه

باقادر أهل العى فوق العمائم

ألا إن عيش الحر بين الأرقام

أحب وصالاً من وصال المصارم

وأهون من هون الهمام ووهنه

مصافحة الأعناق بيض الصوارم

وأصعب من كور الكروب وجورها

مجاورة تؤذى قلوب الأكارم

وأفطم من ضرب النحور وأسرهما

مجاورة تؤذى رجال المكارم

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

الحركة الفكرية داخل النص تؤكد على التأزم بين المثال والواقم، المثال فى النص يساوى العدالة والمفاخرة بالقوة العربية والشجاعة ونموذج فروسيتها والحكمة والاستشهاد وأن الشرف بالاكْتساب لا بالانتساب، فتنسب فى النص لمحات وإرشادات تمثل هذا المثال وبشخصيات تؤكد أسمى بنت أبى بكر الصديق - عمر بن الخطاب والعدل العمري - عبد الله بن الزبير - سليمان الفارسي - خالد بن الوليد - عمر بن معد يكرب - الإمام مالك - حسان بن ثابت - عنتره العبسي وملعب الأسنة - عيسى المسيح - عثمان بن عفان - بلال بن رباح - الحسن بن علي - قيس بن الملوخ - موسى والخضر - حاتم الطائي وقس الفصاحة - وتماضر الخنساء - وهذه الشخصيات يتناولها ابن الجزرى فى النص من واقم الفكرة الإسلامية والرؤية الدينية المتفق عليها بما يشير إلى تطابق النص مع ما هو متفق عليه إسلامياً .

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

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

تبين التأزم عندما يسيطر محتل غريب على مقادير ديار الإسلام،  
وظموح الذات في التخلص من عثرتها وواقعها المنهزم، الحركة  
الأثرية تظهر في : تربة خالد بن الوليد - طور الجبل - الصخرة  
الشريفة- أبواب دمشق - أبواب جامع دمشق - المروة والصفاء -  
منى - كئيبان الحسن والحسين- زاد المسافر أول فرس انتشر في  
العرب من خيل سليمان - مغارة الدم - وهي من المواضع الشريفة  
في دمشق. معالم الأسكندرية الإسلامية بالإضافة إلى البلاد التي  
فتحت أيام عمر بن أبي بكر وعثمان وخالد أمثال دارين ومردين  
وميفارقين ونيسابور وطوس .

ومن كتب التراث مقامات الحريري وكتاب الحماسة لأبي تمام،  
والواقية الكافية في النحو لابن حجاب .

ثم يأتي التنوع العلمي والرياضي كأحد الروافد التي تغذي  
الحركة الفكرية داخل النص ابتداءً من المسائل الفقهية المعقدة  
والصرفية والنحوية المبهمة إلى المسائل الرياضية والقضايا الطبية  
والفلكية والكيميائية لتتشغل معاً كلاً واحداً داخل المساحة الشاسعة  
لحركة الإبداع والتي استطاع الكاتب في براعة يحسد عليها أن  
يسيطر عليها سيطرة فائقة فلا تظهر فيها عوج ولا اضطراب ولا فراغ  
يقطعه ويهرئه وعلى سبيل المثال أيضاً لا الحصر.. نذكر هذه  
النصوص الذكية .

- «..... أراك متشجاً بشعار الاستشعار وعلى صدر صدرك  
صدار الاصفرار وسيمياء الفضائل فائضة لديك، وكيمياء  
المكارم متراكمة عليك» .

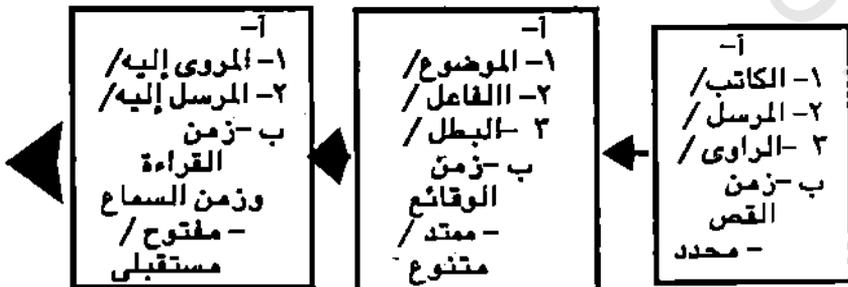
- «..... ثم أنه وعز لهما من عياب عينيه بعدد عضل عينيه،  
مشقوعة مع حدة ذلك الرجاء بعدد صور حروف الهجاء». وكما  
تقول الحاشية فإن عدد عضل العين ٦ وحروف الهجاء ١٩  
فيكون المجموع ٢٥ فمراده دام ظله أنه أعطاه ٢٥ ديناراً .

- «..... وشب شباب مذلتى، وغاض ماء منتى، واستفاض قيظ  
بهما أنتى، وبدرعى من الرقاع لديه عدد الخارج من قسم  
تسم وتسم عليه، وماكلفته مذ عرفته درهماً ولاسألته بالرامتين  
سلجماً .

وتقول الحاشية فإنه يكون عدد الرقاع  $= 9 \div \frac{1}{9} = \frac{1}{9} \times 9 = 81$  «

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

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



شكل رقم (١)



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

فى هذا الفعل تتفجر الجمل متتالية متوالدة مترابطة لاتنقطع تتجه إلى التصاعد فى اتجاه إحداث المفارقة والدهشة وهذه قصدية من قصديات النص تتراطب فيها هرمية البنود النحوية وتتراكب تصاعداً من مورفيماتىها إلى كلماتها وتركيب هذه الكلمات حتى تصل إلى حدود الجمل وأشباهاها والعبارات، والجمله هكذا كما قال رولان بارت نظام تمثل وحدة أصيلة، والعبارة بالتالى - سلسلة تتشكل من هذه الأنظمة المنسجمة ، وعليه يكون الخطاب كما وضع رولان بارت لايتضمن شيئاً إلا ويوجد فى الجمله: «فالجملة كما يقول مارتينييه، هى المقطم الأكثر صغراً، وهى التى تمثل الخطاب تمثيلاً تاماً وكاملاً. (٢) .

والعلاقات الممتدة عبر تاريخ طويل هى التى تشكل اللغة داخل الخطاب الزينى وبالتالى فإنها تصل بنا فى النص الزينى إلى نهوض الرؤية داخل المقامات وإنطاق بنيتها المتشكلة منها، وهى بهذا الامتداد فى الواقع والتاريخ لاتفارق الثقافة والمجتمع وإنما تتشكل منهما وفيهما لتفارقهما إلى الأيديولوجيا والتصور الذى يستهدف المبدع إلى تحقيقه والانتصار له على علائق التردى فى الواقع وقوى القهر والظلم والبغى. وهكذا تكتمل الدائرة فى ديمومة مستمرة وممتدة .

المقامات الزينية ممتدة امتداداً تاريخياً فنياً يرجع إلى الأصول الأولى لفن المقامات عند ابن دريد فى أحاديثه وبديم الزمان الهمذانى والحريرى هى مثلهم تساهم فى تقديم الواقع الاجتماعى إلى الفن تقديماً معتمداً على فنون البلاغة لتصير بهذه الفنون وجوداً بلاغياً يطمح للانتصار على الواقع، وتقديم تفرد فيه كمظهر من مظاهر التفوق فى المجتمع، حيث تلقى المقامة قولاً أمام جمعاً من المثقفين والعلماء ومن الناس الذين يدعون المبدع ليقوم ويقول المقامة ولذا فهى ارتبطت بفن القول الذى يتمخض بدوره عن صياغة الحكاية، فلا وجود للحكاية إلا فى القول، ولاقول بدون سرد وبدون حكاية وفى المقامة تعتمد الحكاية على الوجود البلاغى كإيقاع جمالى وفنى داخل النص، لذا قال الدكتور عبد الله الغذامى عن المقامة أنها نص

أدبى يقوم على حكاية ويقوم على نظام، فالحكاية معنى سردي، والنظام إيقاع إنشائي. وبين السرد والإيقاع علاقات من الترابط الذي يشبه التواطؤ. فكان النص يتواطأ ويتأمر من داخل هذه التركيبية (السردية/ الإيقاعية) كي يوقع القارئ في حباله ويستحوذ عليه بواسطة السيطرة أو الاستدراج، حيث تخضع أحاسيس القارئ لسلطة الإيقاع المتلاحق، وإغراء السرد الذي يكفل تنبيه القارئ للنص. كأنما الإيقاع يخدر والسرد يوقظ، يكون المتلقى حينئذ لعبة بيد النص فيصحو القارئ ويفغو حسب توجيه النص وإرادته (٣).

والنص الزيني يحاول الخروج من إسار التخدير ليجعل الوجود البلاغي وجوداً جديلاً يتصارع فيما بين وحداته ليدفسي النص، الذي يتوالد من نصوصه نصوصاً تتحارب فيما بينها بسيف البلاغة (حينما يتصارع الأفراد داخل النص حول قضاياهم بالبلاغة والتحايل البلاغي والتلاعب اللفظي، كل ضد الآخر بكل ما أوتى من بلاغة ومن ضروب التصوير اللغوي التي لاحدود لنهايتها)، لذا فالشعر والنثر داخل النص الزيني يمتازان بالجدل والحركة والتفاعل والتصاعد ومحاولة التغلب على المهادنة والتردي والاستسلام للهزيمة ليعبرا عن انتصار اللغة التي تمثل الثقافة العليا في المجتمع، المراد الحفاظ عليها، وفي مواجهة التردي وإنكسار الروح والذات ونكوصها وتآزمها وفي انهزام الواقع وترديه وسقوطه في براثن الاحتلال، وفي التآزم الإنساني الذي يعاني منه الفرد داخل المجتمع والذي قد يفقد القدرة على المقاومة ويقبم خائفاً في غياهب الذل والسجن والقهر وسطوة قوى الاحتلال :

فإن كنت ذا رأى ففوض مقهقراً  
وإن كنت ذا عزم على الحث جازياً

هذا هو التآزم الذي يحاول أن يتغلب عليه فينشد :

بين الأسافل والسقط  
ممن يذل إذا قنط  
قبا تشن إذا هبط  
يحمى الحقيقة من ربط  
إن شاط ظلماً بالشطط  
نال السلامة من قسط  
دع المطامع من سقط

ساعد سليلك إن سقط  
وأحرس حماه ولا تكن  
واركب ليوم قتاله  
وكن الربيط فإتما  
وابغ الكفاح لنصره  
وذر الظلما هل ترى  
ودع الطماع فما نرى

ما حفظ مديتك حكمة      تربي على در السفط  
 لولا التكرم والنهي      حسد المفضل من غبط  
 فالفذ من وجد العلى      سلكاً يسود فانخرط  
 اللغة فى النص تنساب منها الروح الشاعرة المتوقفة إلى التحرر  
 والمضطرة تحت ظروف القهر والإرهاب أن تتحول إلى سلوك لغوى  
 لاسبيل لتفاديه لتحجب خلف اللغة احتجاباً وخشية فى أن يظل  
 النص الزينى نصاً سجيناً للتكلف اللغوى فإن الروح الشاعرة الفذة  
 تكشف عن إبداعها باستخدام المنبهات الإبداعية من الشعر والرجز،  
 الأكثر وضوحاً وجلالاً وجلءاً وموعظة ليتفاعل مع القارئ والسامع  
 ويبوح لهما بجوهر مكنونه ومراد قلبه وما آلت إليه حالته ونفسه  
 ومجتمعه يقول فى المقامة السادسة عشر:  
 أما والذى أهدى الحجيج فأنعجت

إلى بيته خوصاً رسيم رسيمها  
 لقد كنت قبل اليوم يسحب مطرفى  
 على روض تتعيم النعيم نعيمها  
 وأرقل فى ثوب الدلال ولم أزل  
 أأخا دعة يسموا النسيم نسيمها  
 يطاوعنى صرف الليالى كأننى  
 بذى حيب حلو الحميم حميمها  
 وتسعى إلى أرضى العفاة عواطلا  
 فيرجم بالعمم العكيم عكيمها  
 وينتابنى العافون والعام معتم  
 فيفعم عيشاً للعديم عديمها  
 ويعلو يراعى والقراع وعزمتى  
 أذاعل شرياً حنظلاً بالعظيم عظيمها  
 فلما نأى عنى الصلاح وصافحت  
 أنامل حظى والأديم أديمها  
 تأخر عنى الخير والخود والرخا  
 وواصل خيمى رخيى وخيمها  
 وضاقتم يمينى بعد يمنى وأننى  
 لفى فكر مذ فر ريمى وريمها  
 فأف لدياننا الذميمة إنها  
 تذل عظيماً كى يلذ ذميمها

فبت عديماً واستفاد عديهما

وظللت سقيماً واستقام سقيمها

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

واحفظ وصية من أوصاك معترفاً      أن الزمان جزيلات عجائبه  
لاتفرحن بما أوتيت من نعم      فربما عاد فى الموهوب واهبه  
واصبر إذا نزلت كرهاً نوازله      إن الصبور عزيز عز جانبه  
وأركب من العفو طرفاً لا يعارضه      يوماً عثار فان الحر راكبه  
والبس ثياب الحجي والحلم مدرعاً      درعاً تجول على العليا مساحبه  
وخذ من الورد مايكفيك من ظما      وخل بعدك كى تصفو مشاربه  
وارحل إذا كنت فى الأتوام مطرحاً      وأترك حجاك بلاشوق يجاذبه  
وعد نفسك من باب اللثيم فما      يدنو إليك بما ترضاه حاجبه  
واخفض عنوك لاتنصب مصادره      لآنجر جازمه واعتل ناصبه

ويقول فى المقامة السادسة :

صروف الزمان تذل الفطن      وتعلى الجهول وتوهى اللسن  
فما زال فى غية راقلاً      كثير الخبال عظيم الإحـن  
فهذا الهبوط يذاك الصعود      وهذا القبيح بذاك الحسن  
وهذا الملل بذاك الوصال      وهذا العناق بتلك العـن  
الإيقاع داخل النص اللغوى الزينى يرقى إلى مرتبة الشعر  
أحياناً حتى تكاد الجمل تشابه وتشاكل قصائد أصحاب السطر  
التفعيلى أو المنثور ولنقرأ هذه الأسطر بعد إعادة تشكيلها على نحو  
يمثل السطر الشعري الحديث :

لتعلم أن نسيمك هدأ

بهذه الرياح العواصف

وتسليمك أذعن لقعقعة

هذى الرعود العواصف

.....  
وأيقنا أنك كاسر هذى العلاة

وناسر سببب هذه الفلاة  
.....

ويقول:

صفائح بصيرته مصقولة  
ونصائح منصبه موصولة  
وصعاد صباحته  
مصفوفة  
وأصفاد مصالحته  
مرصوفة  
خلصت خصائصه فواصت  
وصلحت فصائله فاعتاصت

.....

أصارم لوصله النصيـح  
وأخاصم لصدعه الصحيح  
وأصفى لصبوحه الفصيـح  
واصطفى لصلوحه الصرائح والصریح

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

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

الأداء الإيقاعي الممتد الذي ينشده ابن الصيقل إعادة العربية  
المحاصرة بالثقافة الأجنبية إلى عرشها... الامتداد يكتسب خصوصيته  
من الامتداد الصوتي الذي يخلق به المبدع نهراً موسيقياً متدفقاً  
يجعل من نسيج المقامة وحدة واحدة ويجعل من النص الزيني في  
تنوعه الموسيقى أوركسترا سيمفوني متكامل يكتسب إبهاره من  
تكامل أدوات ابن الصيقل حيث يحيط المعنى بالألفاظ المتنوعة  
والمتعددة والمرتبطة في بنيتها وفي جذرها وتصريفها ارتباطاً يثير  
الإعجاب بقوة وغرابة هذه المفردات وهذه الألفاظ فإذا هي قد ارتبطت  
ارتباطاً وثيقاً يشكله التشابه البنائي السديد للجملة حرفاً وإعراباً

وحركة جذراً وصوتاً بما يشكل ديمومة التوالى ويصير معه التعبير هو بمثابة الإنتلاف المتناغم للعناصر المحسوسة» الذى يخلق تعبيراً كلياً للعمل، ويشكل معه الصورة العليا للمعنى (٤) والتي تتحقق فى المقاومة والانتصار للذات، .. يقول فى المقامة الخامسة والعشرين .

« ..... مبدع كل حى، ومدمر كل لى، بحى، مدرك كل بعيد، مهلك كل بعيد، نفض كل ممر مغبر، ونقض كل ممر فعبر، وتلت كل مصر فعتر، ويلبل كل مغبر فعتر، وخسف قمر قدر من بدع، وكسف شمس سعد من فى حكمه ندغ .

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

التلاحق والتصاعد فى اتجاه جدل الحياة والوجود والصراع بين الأنا المبدع والحياة التى تحاصره وتنساب إلى بطله وروايته وتجعل من التضاد والصراع الذى ينشأ من مواقف الحدث والتي تمتاز بالطرافة والنباهة كعادة المقامات والتي لم يشذ عنها ابن الصيقل الجزرى، يخلق فى النص الزينى دراما الفعل القصصى حيث يصير صراع الأفراد أو الرجال والنساء والجماعات نوعاً من المجابهة والتحايل والمراوغة التى يسيطر عليها المبدع باللغة فيصير التضاد اللغوى والصراع الإنسانى وقد انصهر فى أتون الامتداد الموسيقى الصوتى والمتكامل، نوعاً من الثبات المغامر الذى يحقق به الكاتب المبدع أهدافه ويتحدد فيه مصيره الأدبى والفكرى. وعلى سبيل المثال لا الحصر.. فى المقامة الثامنة والأربعون عندما يتصارع عجوز وزوجته أمام القاضى ويشكو كل منهما حالته : المرأة فى ضادية لغوية. يستعرض فيها المبدع فنونه وسيطرته على اللغة: قالت المرأة

ضوعف فيض القاضى، المخضل الراضى الخضل التراضى،  
الضابث المراضى، المضابث المراضى الفائض الجرواض، النايض  
الفايض، الجاهض الضرغام، النهاض الإضرام.

.....  
فاضب الضير والضيرير هضم هاضم الضيم والهضم يضام  
.....

وتأتى إلى شكواها وتقول: «..... أحضوته لضفف خضعنى،  
وقصف قضعنى وغرض غضبى ومضض أغضبى وضر غضضى  
وضر قرضنى وضر خفضنى، وأبض رضنى، وبرض مضنى....»  
فيرد عليها الزوج بظائفة «بعد أن أن وانتحب وهن وانتخب، وقال:  
حفظك للظالم الظليم، وأيقظك العظيم لتعظيم التعظيم، وبهظ  
بمظاهرتك الظالم ودلظ بظبى مناظرتك المظالم وأظهر لظى تيقظك  
الواظب .

.....  
فانظر لحظل أظر بتمظيم ظعينة غليظة، شاذفة وشيظة،  
حظرت حظ حظها وتفظعت وقظعت فظاظة ظأبها ومظعت، وتشظى  
لحظها الخلف والشظيف....»

.....  
فادلظ الظلم والكظاظ فظهري ظاهر الظر عنظبى العظام»  
وهذا التكثيف البلاغى الهندسى الصوت يلقى بظلاله الشديدة  
الكثافة على النص الزينى لكن بدون هذه الطبقة الصوتية، فإن طبقة  
وحدات المعنى تكف عن الوجود...، فالمعانى مرتبطة ماهوياً بأصوات  
الكلمات...، وحيث تؤسس المعنى من خلال البنية الصوتية المحددة  
لها كما يرى انجاردين (5) إلا أن الرغبة فى التفوق كأحد الدلالات  
الظاهرة من النص الزينى والتي تعبر عن انتصار اللغة فى مواجهة  
الذات المتعبة بالاحتلال والقهر بحيث تصير اللغة كأحد تحديات  
العصر وأحد مظاهر التفوق الاجتماعى والإبداعى وكبديل عن  
النكوص الداخلى تجاه قهر المحتل وهذا بدوره لايطمس أبداً الدلالات  
الكامنة والمستترة فى النص الزينى التى تزداد ضراوة وتركيزاً بعد  
فك شفرات أغاز النص حيث يتبقى الحدث والشخصية فى أجواء  
مولعة بذلك .

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

مايسيل الدموع، ومن الزاجرات ما يحيل الهجوع ومن المصنكات ما يضحك الموتور ومن الملهيات ما يهتك المستور . فإله أسأل أن يبيع جلوتها لمعترف نابه ولا يبيح خلوتها لمعترف تائه، يتناول يانم ثمارها، ويحاول جحد بدائم استئثارها، ويظنهما موضوعاً بضروب الاضطراب، ولم يشعر بأنها مشحونة بانصباب الصواب.....» .

والفرق بين عنان الاجتهاد وعنان الجياد فرق كبير بين من ينظم إبداعه في قوة وتخطيط وجهد وبين يطلق بنفسه عنان الجموح والهيياج والأولى هي ما يريده ابن الصيقل حتى تصير المقامات منتوجاً له تكشف في (رشاد) عن ألامه وهمومه وثقافته ومعارفه ومضحكاته ومبكياته وعليه تصير الدلالة لهذا المنتوج دلالة تتحرك على مستويات فاعة تبدأ من الذات وتقوض في أغوار الفاعلية والحراك الاجتماعيين آنذاك فتشرح قيمه وسلوكياته وثقافته وطرق تفكيره والمعايير التي تتحكم فيه أفراداً وجماعات ومجتمعات، فتكشف من خلال تكنيك المقامة في القص والحكي والسرد بين ابن جريال الدمشقي وأبي النصر المصري الدلالات الكامنة التي تكمن خلف الظاهر النصي وتشى بالمجتمع والإنسان واللغة فبالإضافة إلى الروافد السابق ذكرها داخل الحركة الفكرية والجغرافية للنص فإن هناك حركة تتداخل تداخلاً لا ينفصم عراه عن الحركات السابقة تشرح لنا كيف كان يعيش ابن الجزري المجتمع والشعب وكيف كان يفكر وكيف كانت تنظر الطبقة المثقفة إليه. هذه الحركة هي الحركة الاجتماعية داخل النص الزيني .

يكشف لنا النص الزيني عن هذه الحركة من خلال حركة الأبطال وشخصها داخل هذا النص المتسم الرقعة جغرافياً كما رأينا ورغم هذا الاتساع فإنه تنحصر أغلب هذه الحركة في الطبقة المتوسطة ثم يليها الطبقة الدنيا ولا تلمح أثراً للطبقة العليا.. وقد كان المجتمع الإسلامي العربي آنذاك تعتمل فيه هذه الطبقات الثلاث: الأولى طبقة السلطة الحاكمة والمتشكلة من السلطان والخليفة والأمراء وأصحاب الثراء الطائل وهذه الطبقة تتمم بكل شيء وقوق كل شيء لا يحد ترفها أو مجونها حدود ولا يحد قوتها وسلطتها إلا أقرانها، وفي الطبقة الثانية الوسطى وهي طبقة العلماء وكبار الجند وكبار التجار والزراع والصناع، أما الطبقة الدنيا فهم العامة المطحونون وصغار الفلاحين والعمال وطبقة الخدم والرقيق والجواري

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

الشيخ الإمام العالم الكامل الأوحى العلامة مجد العلماء وتاج الخطباء وفخر البلغاء، قدوة الأدباء حجة الأدب، لسان العرب ندى الرياستين مفتى الفريقين شرف المعالي شمس الملة والدين أبي الندى معد بن الشيخ الإمام العالم الملك الوزير زين الدين أبي الفتح نصر الله بن رجب المعروف بأبن الصيقل الجزرى». وقد سمع مقاماته كما يتضح من نص إجازات النسخ المحققة نسختي «لينجراد وتيمور» أشهر علماء بغداد والعراق .

وهذا يلقي بدلالة واضحة وشديدة ضمن رؤية أحد المرتبطين بالطبقات العليا والمثقفة آنذاك للحياة الاجتماعية التي تعيشها البلاد والتي تحياها بصفة خاصة الطبقة الدنيا هذه الطبقة المناضلة والتي تعاني وتقف في مواجهة الغزو والقهر وانهايار الطبقة العليا وسقوطها.

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

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

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

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

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

ابن جريال الدمشقي: «فبينما أنا أقوم على قدم الاندمال، وأحوم حول حواء الاحتمال، ألفت أبا نصر المصري مشتملاً بشمال الانحسار، مكتحلاً بإثم مروءة الانكسار، مرقعاً بطاقة الاختلاق، متبرقعاً ببراغم الإملاق، متمعدداً بظهارة الأخلاق، متردداً بين الإقامة والانطلاق، .... انطلق بي إلى وكر أضييق من خرت خياطه، وأقدر من ينائيم مخاطه، كائناً أسسه الزاهد أوطان أوطان حيطانه الهداهد، ثم احضر بساطاً كاد يتقلقل من القمل، وسفرة يحملها الحولى من ولد النمل، لا يعرف لخفتها طعم الأين مشحونة ببوضة وكمنن، مع مرقة لا يعرق بحمام حميها ناب ولا يغرق بقعر مددها ناب» وصورة أخرى يقدمها ابن جريال الدمشقي في المقامة الثانية عشر «جعلت أتورد سلسل المساكين، وأتردد في ترجيح الساكن إلى أن ساقني سنان القدر إلى فندق واكف القذر، مملو من العير، محشو من الحمير، لا يسمع فيه سوى الشخير والنخير، والاختصام على الحقير الوقير، معروف بالمخانيث، محفوف باخوان أبليس الخبيث، قد أهدقت به طفاوة الخباثت وعلقت به برائث الزمن العاثت....» .

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

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

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

البحر	عدد الأبيات	%	شعراء يقترب منهم صاحب المقامات طبقاً للإحصاء السابق ذكره *
الطويل	٢٣٦	٢١,٢٦	زهير - عمر بن ربيعة - حسان
الكامل	١٥٦	٢٠,٢٦	طرفة - عمر
الخفيف	١١١	١٤,٧٠	
البسيط	٩١	١٢,٠٥	طفيل الأعشى - الحطيثة - الأخطل - ذو الرمة
المتقارب	٥٥	٧,٣٠	أوس بن حجر - حسان
الرجز	٤٥	٥,٩٦	الأعشى -
الوافر	٤٠	٥,٣٠	طرفة - عمر - كثير
السريع	١٧	٢,٢٥	الأعشى - الأخطل
الكامل	٤	٥,٢	
المجموع	٧٥٥	١٠٠%	* الاقتراب فى نسبة البحور إلى مجموعها لديهم

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

تشكل المجموعة الرئيسية الكبرى للعروض وهي الطويل والكامل والخفيف والبسيط نسبة ٧٨ر٦٧٪ فإذا أضفنا إليهم الكامل الخمس كامتداد للكامل، وأضفنا الوافر كتطور لحق بنسب العروض كما بين الإحصاء، فإن النسبة تصل إلى ٨٤ر٤٩٪ لتزداد دلالة الامتداد قوة وسيطرة بما يتلائم والمعنى الكلى للخطاب من وصف الأحوال وعرض حضارة ذلك العصر والمعارف التي تحتويها وكيف يتصارع الإنسان فيها ويقف أمام العالم من حوله فنجد البحر الطويل ٣١ر٢٦٪، أو ما يستجيب لدواعى النفس والامها كالكامل ٢٠ر٢٦٪، والخفيف ١٤ر٧٠٪، وجزالة الموسيقى كالبسيط ١٢ر٠٥٪، لكن ابن الصيقل الجزرى وهو المبدع عندما يقدم هذه البحور فإنه يثور على أغراضها العامة، فقد يتبع التجديد وإن كان قد ظهر حثيثاً عند استخدامه الكامل المخصص (٥٢٪) فى المقامة الرابعة والثلاثين .

يامن تجرع بالكآبة أكووساً

سل الفؤاد مع التباعد بالأسى

يامن تحمل فى الصبابة أبوساً

مابال قلبك فى الغواية غلساً يامن تغل بالوصال وأبلسا  
أو الرجز المتدفق الفاعلية من نهر إبداع منشده، والقافية التى  
تأخذ ثلاثة مقاطع وتنتهى برابع يتكرر فى بقية القصيدة فى المقامة  
السابعة والعشرين ينشدنا .

دع الملام واحسم واقطم أذاك واجزم فليس يدمى من رمى

بلومك المذمم

كم لائم رفضته وجازم خفضته وصائم ركضته

إلى النوال المجسم

وكم جزمت عفة وكم نصت كفة وكم خفضت خفة

خوف الخبيث المجرم

وسيطرت البحور الطويلة والتامة (الطويل والكامل بنسبة  
٥١ر٥٢٪) يؤكد على التحدى وعدم الاستسهال الذى يعترى ابن  
الصيقل الجزرى كما يبين اللجوء إلى التجديد على قدرته الإبداعية  
الفذة وعلى تدفق نهر الإبداع كما وصف المنشد فى رجزه السابق  
هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كانت أغراض الشعر ذات البحور  
الطويلة والتامة مع الإنسان ضد الاستجداء والمديح ومع المناسبة  
والفجعية ضد الهزل الذى أصاب الحياة والشعراء آنذاك، كأن ابن

الصيقل يعبر عن رفضه للسائد المهترئ وخارجاً عن نطاقه وضد التمسك بالعلاقة الميكانيكية بين بحور الشعر وأغراضها المتوارثة حيث كانت البحور الطويلة في عصره قد اختزنها الشعراء للمديح، وحتى بحر السريم (٢٠, ٢٥٪) حينما استخدمه كان استخداماً مغايراً لكثرة استخدامه في الغزل، حيث عبر به عن الانزعاج النفسى والتأزم الداخلى والتردد الحياتى وما ينتاب الناس من صروف الزمان والدهر الردى وحالة الإنسان فى مواجهة العالم من حوله حينما ينكسر ويذل، ومن السريم فى المقامة الثانية والعشرين:

أنشد والدمع يرحض أجفانه :

لا تلم المرء على شربه رحيق صرف خافض شأنه

فأنفس الـذى زانه ملابس الفخر وإن شأنه

ومن الطويل فى المقامة الرابعة والعشرين:

ألا قاتل الله الزمان لأنه أخو جنف مازال فى العهد ناكثاً

يعاند أهل الفضل ظلماً ولم يزل كئيب النثا ششن الربائن حائثاً

زمانا به يمسى العليم مضيعاً أثيب الغثا إرث الربائن وارثاً

ابن الصيقل الجزرى ينتصر على حالة الانكسار هذه بالبطولة

اللغوية والمجاهدة والخروج عن الأغراض السائدة وتوصيف الحالة

القائمة والتنامى داخل أحداثها بكسر السائد اللغوى وإيقاعاته

المتداولة باللامتناهى اللغوى وأدائه الإيقاعى اللامتناهى فى شعره

ونثره،

## المراجع :

- ١- ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينية ، دراسة وتحقيق عباس مصطفى الصالحى كلية التربية- بغداد دار المسيرة ، ١٩٨٠م.
- ٢- رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة د. منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى ، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص٣٠.
- ٣- عبد الله محمد الغذامى- مقال مصور بعنوان القمر الأسود أو النص القاتل.
- ٤- سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية ، دراسة فى فلسفة الجمال الظاهرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢ ، ص٢٧٢.
- ٥- المرجع السابق ٤١٥.
- ٦- د. مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربى ، عالم المعرفة الكويت ، ١٩٩٧ ، ص٣١١.
- ٧- المرجع السابق ، ص٣١٠.
- ٨- محمد الماكري، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهرتى، المركز الثقافى العربى، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٩ ، ص ١٩٧ .
- ٩- محاورات مع النثر العربى ، ص٢٠٩.
- ١٠- الشكل والخطاب ، ص ١٣٠ .
- ١١- المرجع السابق، ص١٣٢.
- ١٢- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، مقدمة نقدية حول خطاب نقدى، ترجمة مبارك حنون وآخرون، دار تويقال للنشر الدار البيضاء ، الطبعة الأولى عام ١٩٩٦ ، ص٢٥٧.