القسم الثانى

فى النقد التطبيقى

obeikandl.com

obeikandl.com

أولا : في الشعر

1- بين تفكيك الرمز وجمالية الصورة

دراسة فى ديوان " بين ورد الضحى وحفيف الذهب "

للشاعر / حميدة عبد الله

لقد تضافرت عدة عوامل شتى لشعراء الجيل الجديد أصحاب الشعر الحر فى أن يأخذ الشعرعلى أيديهم مكانته المائزة، فهم جيل من الشعراء لم يركنوا للقديم ولم يسلموا أنفسهم الشعرية لأُطُره ومنطلقاته ، بل شقوا لأنفسهم قنوات من الإتصال مع الفكر والفن العالميين، لتتسرب عن طريقها الجدة والحداثة وأصبحوا بفضل ثقافتهم أكثر انفتاحاً واتصالاً بالآخر..كما أنهم بحثوا عن منابع جديدة لإثراء تجربتهم الشعرية، فنقبوا فى التراث الإنسانى ونفضوا غبار التاريخ الكثيف عن أساطيره وبعثوا إلى الحياة من جديد نماذج حية طالما لعبت دوراً محورياً فى اللاوعى الجمعى، كذلك طوروا من أدواتهم الشعرية وأصبحت اللغة فى يدهم مادة طّيعة يشكلون منها مايشاءون من صور ورسم بالكلمات، وأصبحت لكل منهم رؤيته الخاصة فى الجمال والحياة وكذا منظوره الذاتى للقيم والأشياء، وأصبحت الحساسية الجمالية مطيتهم فى عبور عوالم الواقع والحلم .

وحميدة عبد الله من أولئك الشعراء المعاصرين الذين يحملون داخلهم هموم الشاعر المعاصر بكل ماحوله، من حيث هو إنسان وفنان فى آن ، غير أن طرائق التعبير غدت هى البصمات الأسلوبية التى تفرق بين كل منهم ، فهناك من اختار الحقيقة فى التعبير الفنى وسيلة لصوره وهناك من اختار المجاز وألوان البيان وسيلة مغايرة لصوره، وهناك من اختط لنفسه أسلوباً فى الكتابة يختلف عن أسلوب غيره .

أما حميدة عبد الله هو أحد أولئك الذين أصابهم هوس الصور – إن صح ذلك التعبير–، فالشعر عنده صور وتشكيلات فنية عالية التصوير والتجسيد والترميز. والمطالع لديوانه " بين ورد الضحى وحفيف الذهب " يخايل عينه اللون ويصافح أذنه الصوت ، والشاعر بين عينه وأذنه يقف يتأمل ويصغى ثم يغيب وقد أخذته سكرة الفن ليفيق فيرسم بريشة الفنان أجمل الصور التى تلفت بألوانها عين المشاهد خاصة وأنه يغمس ريشته فى بالتة الطبيعة الريفية الضاحكة البكر كل ذلك بالكلمة ، كذلك ينتبه من سُكره الفنى مرة أخرى ليعزف سيمفونيته الصورية من أوتار نسجتها مفردات الطبيعة الحية الصائته.إن البينية التى تُصَّدِر عنوان الديوان لاتلفت إلى المفارقة بقدر ماتلفت منذ الوهلة الأولى إلى الإستغراق التام فى تشكيل الجمال وتجسيده ولكن من منظوره الخاص ورؤيته الفردية، ومن عالمه هو، ومن معجم شعرى من اليسير الوقوف على مفرداته. والصورة الشعرية عند حميدة عبد الله لاتمثل سوى أحساسه الداخلى، وبصيغة أخرى إنها لاتمثل ذاتها الأنطولوجية على حيز جغرافيا الكتابة على الورق بل هى رمز لحالة شعورية تلبسته تعبر عن العالم الداخلى له، إن الصورة عنده وكما يقال[1]" الصورة الشعرية جوهر فن الشعر، فهى التى تحرك الطاقة الشعرية الكاملة فى العالم " .

وللصورة عند شاعرنا هندسة تكسب الشعر إيحائية بعيدة الصدى فى النفوس ، وهذه الهندسة فى الصورة الفنية عُنى بها جُلى شعرائنا الجدد واعتمدوا عليها ، إذ أن كثيراً منهم [2]" استخدموا امكاناتهم وقدراتهم الفنية وطاقاتهم البصرية للنفاذ إلى عمق الواقع المعاصر الذى نشأوا فيه وعايشوه بكل ملامحه وقضاياه، ورسم أبعاد جديدة له وبالتالى تحويله من موظف لخدمة العمل الأدبى وأفكاره وشعوره وصوره ودلالاتها الرمزية والإيحائية " .

كانت هذه إطلالة أولى على نص حميدة عبد الله الشعرى بوصفه نصاً جمالياً ، غير أن هناك إطلالة أخرى أو قل مستوى آخر لنصه الشعرى بوصفه هذه المرة وثيقة نفسية وتاريخية وإجتماعية تكشف فى جملتها عن ثلاث صور للشاعر ذاته، تكشف أُولاها عن ثقافته، والثانية عن بعض القضايا القومية أو قل الوطنية، أى همه الوطنى بوصفه مصرياً وعربياً محيطاً بقضايا عصره وهمه المشترك لأنه فى النهاية عضو فى هذا المجتمع شاء أم أبى يتأثر بانكساراته وطموحاته، ثم تأتى الصورة الثالثة لتعكس المستوى الإنسانى وعلاقاته بأبنائه وأسرته وكذا بأبيه وأمه وكذا بأصدقائه المقربين له . وخروجاً من التجريد إلى التحديد سنحاول فى السطور التالية النظر إلى ديوانه من المنظورين الفنى والموضوعى، غير أنَّا نود إلقاء الضوء أولاً على الجانب الموضوعى الذى يمثله نصه الشعرى بوصفه وثيقة، ثم نحاول قراءة صوره الشعرية حتى نستطيع بقدر ما يسمح فضاؤه الربط بين هذين المحورين :

أولاً :

إن ثقافة الشاعر والمدى الذى تتحرك فيه هذه الثقافة يظهر جلياً فى إلمامه بالتراث العربى والإسلامى الذى يبدو فى بعض تضميناته الشعرية وتناصه مع الموروث الشعرى والمقدس ، وإطّلاعه الواسع على الموروث الأسطورى والشعبى المصرى القديم والبابلى والفينيقى إلى جانب الأسطورة اليونانية القديمة ، كذلك القراءة الواعية للمنتج الفنى الحديث والمعاصر لجارثيا ماركيز ونيرودا وغيرهما من المبدعين العالميين .

كذلك يزخر معجمه الشعرى بما يكشف عن ولع الشاعر بالطبيعة الحية بشتى ألوانها ومفرداتها وإحاطته بغير قليل من أنواع الطيور التى طالما ارتبط الرومانسيون الإنجليز والعرب بذكرها (كالقُبَّرة والحسون والسنونو والحَجَل واللقلق والبلشون والخضير)، وأشهد أن كثيراً من ألوان هذه

الطيور لم أكن أعلمها لولا ورودها فى ديوان الشاعر ، هذا بالطبع إلى جانب كثير من ألوان الطيور المعروفة الأخرى .

الأمر نفسه ينطبق على مفردات الزهور والنباتات العطرية التى يفوح بها الديوان كالليلكة (الريحان وزهرة المريمية والبيلسان والقرميط والزنزلخت والسيسبان ومسك الليل وزهرة البشنين) وغير ذلك عشرات من أسماء الزهور والنباتات والفواكه والحبوب ذات الدلالة العامة التى يشترك فيها مع الشاعر كثيرون، والدلالة الخاصة التى ينتجها الشاعر لنفسه كما سيظهر .

وورود مثل هذه المفردات عند الشاعر لم يكن وروداً عفوياً أو مجلوباً للزينة ، وإنما اكى وروداً موظفاً وعضوياً فى تشكيله الشعرى ، وخاصة تشكيل صورته الشعرية التى تعد أول مايلفت القارئ فى ديوان الشعر .

ثانيـــا :

إن الصورة تهيمن على النص الشعرى لحميدة عبد الله هيمنة جلية على المستويين الأفقى والرأسى ، وبصيغة أخرى إن الديوان كله فى قصائده الست عشرة تتتابع فيه الصور تتابعاً ملحوظاً وتتكاثف فلا تقع على صورة حتى تدهشك أخرى مجاورة ، فثالثة وهكذا فى صورة مفردة حيناً ومركبة حيناً آخر فى القصيدة الواحدة ، حتى إنك لاتلمس فى خضم سيطرة الصورة الشعرية عنده الرؤية فتغيم حيناً تحت وابل الصورة ، وتطل على استحياء حيناً آخر من وراء تتابعها .

والحق أن مثل هذه القدرة الفذة على التصوير لايؤتاها إلا ذو حظ عظيم من الخيال الخصب الذى لايتوقف عن التحليق هنا وهناك ، وعاطفة مشبوبة وانفعال صادق ، وحس فنى رفيع . والصورة عند حميدة عبد الله لاتخضع عند تفكيك بنيتها إلى البلاغة الكلاسيكية بقدر ما تخضع إلى

المدارس الحديثة كالشكلية والرمزية والسريالية ، إذ أنها تنتمى فكراً وتاريخاً إلى عصر الحداثة الذى أصبح النص فيه خلقاً أكثر منه تعبيراً ، فهو[3]"نوع من الإنفجار فى الطاقة الأبداعية حيث جرى الإستكشاف على نحو يتسم بالجسارة للعلاقات بين الرؤية البصرية والنص الأدبى" وهو بعد ذلك كما يقول روجرز : [شعر لايعنى دلالة محددة بقدر ما يؤكد كينونته الخاصة][4]

ظاهرة أخرى لافتة فى الديوان –لغته وصورته– وهى أن صاحبه ذو حس مشحوذ دائماً ، فحواسه مستنفرة، نشطة، يستقبل بمدركاته الحسية للأشياء ويتعرف عليها فتهيمن هذه الحواس على نوع صوره ، من بصرية وسمعية وشمية وذوقية وأيضاً لمسية، والألفاظ الدالة على اللون فى لغته وصوره كثيرة، فمنها مايدل بذاته عن لونه كالأخضر والأزرق الأبيض، ومنها دوال تعكس مدلولاتها اللونية كالعشب واللازورد والصحراء والدم وسائر مفردات معجمه التى يلتمسها من الطبيعة من حوله عاكسة ألواناً وظلال ألوان ، والقراءة ذات البعد البنيوى مثل هذه الدوال اللونية عنده تكشف أنها دوال لاتعكس ذاتها اللغوية اللونية التى يبصرها الشاعر ويستحضرها فى ذاكرته المتلقى، بل أنها تعكس عند تأويلها والسباحة المتتبعة لعلاقاتها مدلولاً آخر أعمق من مدلولها السطحى، إن هذه الدوال اللونية تستحيل عند القراءة الثانية إلى لغة الإيحاء ، التى تتجاوز لغة الألفاظ ، فاللون[5] [يتحول إلى "دال" يودى إلى دلالة ثانية ذات طبيعة وجدانية . وهذا يعد تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية] .

فإذا كانت الحمرة بمدلولها الذاتى وغير المباشر فى آن توحى بالدفء والنشاط وربما بالجرح النازف دماً فى بعض القصائد ، فإن هناك دالتين أخريين تكادان تكونان ثابتتين ، فالأخضر يحمل كل معانى الحياة

النابضة بالنشاط والفاعلية ، فالشاعر يعبر عن حياة يعيشها متأملاً ، تخلو من الحياة الحقيقية (الخضرة العالية) .

ففى قصيدة "تفاصيل" يقول :-

(ونعلم ياصاحبى أننا فى ممر غادره الشمس، والخضرة العالية)

وفى قصيدة "شمس على التل" يصور صنفاً من الناس لا حيلة لهم إلا أن يسيروا فى الأرض ولايملكون سوى ماتبقى من سياحتهم فى الأرض من بعض الحياة فى الروح ، يقول :-

(والضعفاء الذين يسيرون فى الأرض متكئين على خضرة الروح لايملكون من اليوم إلا سراب النهار) .

وحين تعلو نبرة التأمل فى حادثة الموت التى اختطفت أباه وزوج صديقه نراه يتأمل رحيل الأب وموته ، غير أن حكمته لاتزال حية خضراء ، فيقول فى قصيدته "هذه الدربُ . ولكنى أسير" :-

(مرَّ عبد الله يا"مرزا" إلى مرفئه

مرَّ عبد الله تاريخاً من الورد

هنا حكمته الخضراء للروح جسد) .

ويستمر اللون الأخضر دالاً على الحياة فى صورة حكمة أبيه الحية فى مرثيته التأملية الفلسفية العظيمة " صلاة الصباح الأخير" حتى إذا ما رثى زوج صديقه ناداها وهى غائبة فى عالمها الأبدى لتحضر من جديد بما أوتيت أو تركت من عطاء وحياة ، يقول فى "دعنى سأروى لك الكارثة" :-

(حطى مسافة عشقك بين الأقاصى ،

ارفعى رايةً من نشيجك خضراء

كى يدرك العابرون بأن يديك تضيئان) .

وإذا كان الأخضر دالة على الحياة فإن للزرقة واللازورد دلالة أخرى ارتبطت بالحلم الوسيع نحو السماء ، تلك الخيمة الزرقاء ، ففى قصيدته "بناتٌ على الجسر" يلمح إلى الحركة المستمرة التى تقصدها البنات وهى عكوفهن على الحلم ، يقول :-

(والبناتُ على الجسر يغزلن كوفيةً
من دم الشهداء .. وينقضنها ...
البناتُ ، ويصعدن تلاً من اللازورد ..
ويمشين .. يمشين ..) .

والمعدمون فى قصيدة " فانتازيا سوق الأحد " يحلمون بالأرض ، يقول :

(الأرض تخرج من حلوق المعدمين
دوائراً زرقاء تأكل ذاتها ، وطنين آلة).

ويقول مخاطباً أباه فى "صلاة الصباح الأخير على الأرض" :-

(وفى شهر يوليو تجئ إلينا المواسم
يا أبتى ، وتحدق فى السهل ، والطرقات
تحدق فى التل
تسمع بوق السماوات
يشعل فى خيمة اللازورد الأفولا .)

ولايزال حميدة يؤكد مقولة أحدهم[6]" الصورة الشعرية رسم قوامة الكلمات " فيغمس ريشته فى الأرض التى تمنح الحياة لونها الأخضر ، ثم يرفع فيغمسها ثانية فى السماء البعيدة التى هى مستقر الأحلام الواسعة ليأخذ الأزرق ويكون بهما صورته الشعرية عن الجمال الحسى والمعنوى الذى تمثله قصيدته "ميسون" ، فيقول فيها :-

(ميسون فكرتنا عن الأشياء

وهى تدور فى فلك الجمال

وخضرة الضحك النقى

وزرقة الأحلام)

ويطول بنا المقام إذا تتبعنا بقية دواله اللونية ، لكن فيما مضى من شواهد دالة على تجاوز اللون عند حميدة عبد الله ذاته اللفظية اللغوية إلى شئ آخر يتصل بوجدانه وانفعالاته ، لكن تجدر الإشارة أيضاً إلى ما يلعبه الدال اللونى أو الذى يشف عن اللون من دورٍ فاعل فى تحقيق الإيقاع ، اسمع قوله فى قصيدة "شمس على التل" :-

(ترمى لنا الأرضُ تمراً وفلاً ..

وترمى مواعيد للعاشقين /

وترمى حليباً لأطفالنا)

*****

(سنمشى إلى الموت مبتهجين

لنزرع شمساً على التل

كى تخرج الأرض وردتها القرمزية فى الناس)

فألفاظ (فلاً ، حليب ، الوردة القرمزية) كلها تحاكى فى إيقاعها درجة من انفعال الشاعر باللون وايقاعه ، فكلمة "فُلاً " بلامها المشددة المنونة ، وكذلك "حليباً "بمدها بالياء يعكس لون اللبن الأبيض منساباً رُاقاً ، أما " الوردة الحمراء " فإيقاع الحمراء يقع على إيقاع الأنفعال السابق ليعلو الإيقاع بعدما كان أبيض هادئ صار أحمر قوياً ، نعم[7][اللون معادل شعرى ولغوى للموسيقى وذلك لأنه ليس له مدلول يوصف، بل أنه يتحرك مباشرة من العلاقة إلى الإيحاء] .

ثم يلى عنصر اللون عنصر حسى آخر هو عنصر الذوق الذى يشير هو الآخر إلى إقبال الشاعر بحواسه على الحياة مع بروز حاسته

الذائقة كى تكون أحد العناصر الذى يشكل صورته الشعرية ويعكس إحساس الشاعر تجاه القضايا والأشياء من حوله سواء أكانت أشياء حلوة أم مرة، فيعبر عن تجربته الحسية منادياً حبيبته بقوله وقد استخدم عنصرى الخمر والشهد (دعينى لأدخل) .والقهوة والخمر تمثلان عنصراً حسياً ذوقياً دالاً على ماوراء اللغة اللفظية، إذ يرتبط ورودهما فى الديوان بطلب الشاعر من مخاطبه الراحة قبل مواصلة مسيرة التعب والشقاء، إنه يتوسل بالخمر والقهوة إلى اختلاس لحظات يستروح فيها ليعبئ نفسه من جديد لمواصلة الحياة تحت حتمية الأقدار، يقول فى قصيدة "بناتٌ على الجسر" :

(إنى حزين ..

وقولى لخيل الغزاة استريحى قليلاً

لنشرب قهوتنا

قبل أن نرتقى للشهادة) .

ويقول فى قصيدة " شمسٌ على التل " :-

(فمن حق أوجاعنا أن تُرفه عن ذاتها

ثم تنحاز للبحر ،

تشرب قهوتها فى صباح قليل الأعادى) .

وهكذا تعد القهوة بما تحمله من دلالتها اللغوية القديمة الخمرية مكاناً للراحة أو زماناً قصيراً يطلب فيه الشاعر أن يغيب عن حاضر الزيف والأكاذيب .

وإذا نظرنا إلى مفردات أخرى ذات بعد حسى يتصل بالحاسة الذوقية لبرزت لنا مفردات من ألوان الفاكهة التى تصاحب حالة الشاعر بالفرح والابتهاج والأمثلة كثيرة بالديوان ، فاليوسفى وأشجار الجوافة وثمر الرمان والتين، كل هذه الألوان تحمل دلالات ذوقية إلى جانب ماتحمله من دلالات أخرى بصرية لونية قد صاحبت جميعاً حالة من النشاط والابتهاج

التى كثيراً مانشعر بها ، ونشعر أيضاً بحنين الشاعر المتصل بأمه الأرض والقرية فى شتى مشاهدها الطبيعية الحية .

أما عنصر السماع فتعكسه دوال الصوت فى شتى بناها اللغوية، فإذا كان الشاعر يغنى ومولع بالموسيقى فى صورها الطبيعية الدالة على ذاتها ، إذ يسمعنا موسيقى الصبا حيناً والنهاوند وأصوات الكمان التى تمثلها أنواع من طيورها فى قريته، فإنه لايحب الصمت الكئيب، إنه يؤكد حضوره الفاعل ويشعرنا بأن له فى هذه الحياة دوراً إيجابياً ما يعبر عنه بالكلمة ، يقول فى " بناتٌ على الجسر " :-

(دعينى على شجر فى بلادى أصيح ،
لأوقظ فى جزر الصمت
أسطورة البرق والرعد ..
للنار فى جسدى آية الشهداء ،
وللصمت أجراسه الداكنة
وقولى لمن أدمنوا خمر (دارين)
إن المحافل لا تنقذ الأرض
من فتنة فى الصهيل)

وفى ختام قصيدته " الكركدن " يبدع الشاعر فى محاكاة صوت الصدى الذى يتردد فى صدر يائس من مجيئ المخلص الذى لا يجئ أبداً ويبرز عنصر الإيقاع فى لعبةٍ أسلوبية ذات تشكيل جديد فى المحاكاة الصوتية ، إذ يقول :-

(ويبقى ،
وتبقى له الروح ساجدةً

يتردد فيها الصدى :

كركدن ..

كركدن ..

دن دن ..

دن دن ..

دن ..)

وربما تسنح فرصة للوقوف أمام قصيدته " فانتازيا سوق الأحد " التى تمثل الأصوات فيها عنصراً أساسياً فى تشكيلها وبنائها اللغوى ، ويبرز بجلاء العنصر الشمى فى صورة حميدة الحسية ، فشاعر مثله مهووس بالزهر ومشاهد الطبيعة من حوله لم يكن إيراده الواعى لألوان الزهر بما تحمل من بعد شمى كالبنفسج والقرنفل والفل والياسمين والورد إلى ما سبق الإشارة إليه من ألوان الزهور وأنواعها وغيرها من النباتات العطرية كالنعناع والزعتر، لم يكن إيراده بموجب الزينة والزخرفة اللفظية، بل إن كل من هذه الزهور له نكهته الخاصة وعطره الذى يعنى الإيحاء النفسى والوجدانى ، فالجمال الفنى له صوره الحسية عند الشاعر ، فـ" دينا " رمز الجمال نرى (زوبعة الأريج تثور من أكمامها)، وهو إذا أعوزه الطريق ليجد إجابة عن سؤاله نرى لغة أخرى يفكر بها ويتأمل غير هذه اللغة التى تعارفنا عليها، إنها لغة الرحيق الذى يتماهى فى فضائها الذكى ، يقول فى مفتتح قصيدة "ميسون" :-

(من أين يالغتى سندخل ؟

أو سندخل

ثم ندخل فى رحيق اليوسفى

نحط ورداً فى أصيص مسائها ..،

ونحط دالية الهواء .)

وتظهر تلك اللغة العطرية التى يتواصل فيها الشاعر مع ذاته جلياً فى قوله فى قصيدة " الكركدن " :-

(لحنينى إلى نسوة الحى منطق قُبَّرة شاردة

ومنطق ليلكة يتنزل فيها الندى

أو شذا النسمة الباردة ...)

وهو إذا كان يختار شذا النسمة الباردة دون غيرها من النسمات ، ذلك لأنه يعلم أنها توافق فكرته ، والزهر إذا نظر شاعرنا إليه فإنه أحياناً ما يقيد رؤيته فيه مركزاً على بعده العطرى ، كقوله فى قصيدة " هذه الدرب .. ولكنى أسير " :-

(إنه الزهر الذى مدَّ ذراع العطر)

ومن الطبيعى وسط هذه الحواس المستنفرة والخيال الرمزى أن يكون تراسل الحواس أحد أهم عناصره التصويرية ، فللصمت عنده (أجراسه الداكنة) وإذا كان للحياة طنين فطنينها لا يُسمع بل (كى نرى ونشم طنين الحياة) ، و (للأزهار نباح)، و(الموال داكنة مراياه) ، و(الأيام مالحة) ، و (للرخام أنين) ، و (لزهرة الليلكة منطق) ، وهكذا تستمر حواس الشاعر فى تصويره متراسلة، وهذا يعكس حالة من السكر أو الأستغراق فى تأمله للجمال حيث يقع فى حالة وجدانية تختلط فيها الحواس وتتبادل لتكتب لغةً جديدة مفتاحها إدراك التجاوز فى الاستعمال اللغوى والبلاغى الكلاسيكى .

إذ أن اللغة عنده مجرد رموز وعلامات وضعت لتثير إيحاًء أو عاطفةً ،[8] " ومادامت الألوان والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد فإن بوسعنا أن نوحى بأثر نفسى معين يدخل فى نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ نستمده من نطاق حسى آخر بغية نقل الوقع النفسى على أكمل وجه ممكن، وهروباً من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب إيحاءاتها ".

وجمالية الصورة عند " حميدة عبد الله " تكمن حيناً فى القدرة على كشف علاقات جديدة بين طرفى الصورة سواء أكانت تشبيهاً أو استعارة، وهى علاقات لاتخضع كما أشرنا لمنطق البلاغة القديمة وعمود الشعر بل يبدو أثر المدارس الفنية الحديثة الأوربية كالتصويرية فيها واضحاً ،فنشعر وكأنه يتناص حيناً مع رومانسية"كولريدج" أو"وردث ووورث" وحيناً آخر مع "بودلير" و "مالارميه" فى رمزية الصورة عندهما وقد يلتقى مع " نزار قبانى " وغيره ممن استطاعوا إحالة لغة الصورة الشعرية عندنا إلى مادة حية ومشتعلة تتفجر من العلاقات الجديدة بين وحداتها طاقة الإبداع والخلق الجديد ، وصور " حميدة " كثيرة وكثيفة فى آن ، يلهث قارئ الديوان وراء تتابعها مفردة حيناً ومركبة حيناً آخر :-

(البناتُ اللواتى على الجسر

حرَّرن أشرعة الروح ،

طيّرنَ ألفَ نشيدٍ من النهاوند ،

ورقَّصْن حَقْلَ السُحُبْ .)

ومن صوره الجميلة الجديدة قوله (اندلاع الرذاذ المفاجئ فى شارع) وقوله (يسحب من حكمته قوس الكبرياء) وقوله (سلام على هرم فى الرمال يعد ذنوب اللصوص)، عندما تبلغ الصورة درجة قصوى من الإيحاء دون ضجيج الألفاظ تصبح جديرة بالتأمل يقول :-

(سلام على النيل يشرب خمر الأصيل ،

ويسهر فى خيمة الصحراء)

ومثلها قوله (يحط نعناعاً على جرح البلاد)، ومن صوره الجديدة (وطيور دهشتنا تزقزق فى السواعد : ياحياة)، وتفتح صورته الرؤية واسعة بإيحائها (من نعومة شعرك المنساب حقلاً من ذهب)، وحينما تأتى المقابلة

عنده غير متكلفة ومعبرة عن مدى المفارقة بين ماتطمح إليه " أروى " زوج صديقه من آمال فساح وبين ضيق الأمكانات فيقول على لسانها :-

(ضيّقة هذه الأرض – قالت –

وشاسعة خطوتى .)

وإذا كان هذا التعبير الكنائى القائم على المقابلة يكشف بإيجاز لغوى مشحون عن دلالته ، فإنه فى آخر هذه القصيدة يعبر بصورة قد تبدو غير جديدة عن رحيلها ولكنها صورة تنبض صدقاً وعاطفةً ، إذ يقول (انظروا كيف تذهب للنوم شمس البلد) .

ويطول بنا الوقت ويضيق المقام عن حصر صوره الشعرية ، غير أن اللافت فى صوره أنها صور إيحائية تصل حيناً إلى حد الغموض، كقوله مثلاً فى قصيدة " فانتازيا سوق الأحد " (سمو قنفذة تآكل وجهها خجلاً فعضت أنملاً) وتتكرر هذه الصورة فى قصيدة أخرى عندما يجعل النخل مكان القنفذة. وفى ظنى أنه تأثر فيها ببعض الشعراء السرياليين أو الرمزيين من ذوى الأتجاه المبهم فى الدلالة .

وحميدة مغرم بالصورة والتشكيل إلى حد أنها قد تكون حيناً على حساب رؤيته فى القصيدة ، حتى أنه حينما ظهرت بعض قصائده الإنسانية كمرثية لأبيه "صلاة الصباح الأخير على الأرض"فرغم وضوح موضوعها وخفوت حدة صورها أو انتظامها فى إيقاع هادئ متتابعة كالقطر سرعان مايتحول هذا القطر الهادئ إلى سيل شديد ومتصل من الصور، فعندما يقف حميدة الإنسان فى وسط القصيدة منادياً أباه وصوره تتابع فى إيقاع بطئ حينما يقول :-

(يا صلاة الصباح الأخير على الأرض

ياكوكب الكبرياء الشجىّ ، براح الهوى ..

وانسجام الأبوة فى العالم الأبوى ..)

نرى حميدة الفنان الذى تأسره الصورة وتغلبه، إذ سرعان ماتتثال الصور التوليدية المستقصية وتتفجر الصورة إلى عناقيد من الصور الجزئية منهمرة كالسيل المفاجئ فى قوله :-

(اشتعال البحار على راحة الغيب ..
فاكهة الصيف .. والمطر العاطفيّ ..
مسلة فرعون .....
لوحة نارمر ، والنقش فى الحائط الأموى ..
جواد الحروب النبيل ،
ثغاء الطبيعة فى شهر آذار
كاتدرائية ماأنزل الله من لوعة
فى نشيد سليمان .. ،
شجو التراتيل ، والشفع والوتر
سقَّالة الضوء ، غيمٌ من السنبل الأرجوانى
عبر مرايا النهار العصبيّ ،
انتفاضة عالمنا الحر فى حجر ..)

إنها الصورة المنتجة شجرةً من الصور كل غصن منها ينتج بدوره عنقوداً من الصور أفقياً يتراص بعضها بجانب البعض ورأسياً بعضها فوق بعض .

إن هذا المثال مضطرد متكرر فى الديوان كله وهو نوع من أنواع التداعى الحر للصور الذى طالما ألمح إليه المعنيون بالدراسات النفسية للأدب .

ثالثـــاً :-

ويمثل ديوان حميدة عبد الله"لوناً من التماهى بين الرمز والصورة" فصوره الحسية التى أشرنا إلى تجلياتها لاتعنى ذاتها بل تعنى إيحاءها وأعظم من ذلك إنها صور حسية تتماهى فى الرمز ليصبحا كالشئ الواحد الذى ينحو نحو المجرد. والرمز عنده هو المحور الرئيس الذى تتبنى عليه قصائده ، وهو أنواع ، فمنه رمز أسطورى يكشف عن دلالة ما داخل بنية قصيدته الفنية، ومنه رمز عام قد يشترك فيه الشاعر مع غيره من الشعراء، ومنه رمز خاص بالشاعر ذاته لانجده إلا عنده ولايلمحه إلا المتتبع بدقة لمعجمه الصورى والشعرى .

ونظرة أفقية إلى قصائد الديوان جملةً تساعدنا خلالها رؤى الشاعر ومدلولات قصائده على جملة صوره الرمزية قبل التفصيل فيها ، غير أنَّا نؤكد أن هذه القراءة ليست من قبيل المصادرة على قراءات أخرى قد يراها غيرنا وإنما هى تمثل رؤية كاتب هذه السطور الشخصية التى مثلتها قراءته الأولى للديوان ، فقصيدته " بناتٌ على الجسر" قد تدل بمفرداتها الرمزية الدالة على حالة من التجربة الحسية التى يعيشها الشاعر، وقد تمثل قصيدته " تفاصيل " لحظة رفض الشاعر المهموم بقضايا الفكر والوطنية ، لحظة اليأس العارضة التى تجعله يشيع من نافذته كل شئ كان ذا قدرة وقيمة ، وقصيدته " صباح " قد ترمز إلى زمن الإنهيار العربى فى صباح كالمساء وقد أخلد العرب إلى الكسل وممارسة الطقوس فى غفلة عن الفاتحين الجدد ، وفى أول قصيدة " هوية " تغمض الدلالة وتراوغ قارءها ، بينما تكشف قصيدة " أغانينا على الطرقات " إلى أكثر من دلالة ، فقد تدل على اصرار الشعوب على الحياة وتضحياتها عبر العصور من أجل أن تدوم أغنية الوطن باستمرارية الحياة ، أو هى تجسيد لمظهر واحد فى شتى أوطاننا العربية فى الإكتفاء بالأغنية ، وقد تشير من بعيد إلى العراق وفلسطين من "

دورى " و " كوفية " ، وتعلو الرمزية المجردة فى قصيدة " ونحب دينا" فهى غاية فى التجريد والرمز للجمال المطلق فى شتى صوره ، إنها دينا التى ترمز ليد الجمال الإلهى حينما تمسح الأرض ، وهناك الغافلون الذين لايرون أو يحسون بالجمال ، فهى انتصار للجمال فلسفةً وروحاً وصوراً ، وقد تمثل قصيدته " هى أرضنا " مبررات الغرام بالوطن بالأصالة ، والأرض هى الخيار الوحيد للشاعر مهما كان موقفه من وطنه ، وقصيدته " ميسون " قد تشير إلى المرأة لغز هذه الحياة فى شتى صورها عبر العصور معشوقة وأماً ومثقفةً ورمزاً للجمال ، أو هى القصيدة التى تراوغ صاحبها وتعبر به إلى عالم آخر غير عالمه ، وقد تشير قصيدته " الكركدن " إلى رمزية الحاكم المنتظر المخلص ، والشاعر يتشكك فى آخر القصيدة من مجيئه ، أو هو كطائر الفينيق فى الأسطورة القديمة الذى يموت محترقاً وننتظر بعثه من جديد ، وفى قصيدة " شمس على التل " يبرز عنصر المكان وما يمارسه الإنسان القروى من طقس الأنتقال والهجرة ، أو هى تجسيد الإحساس النافر من مكان إلى آخر هرباً من أرض الواقع إلى بكارة أرض المثال ، وقد تلتقى هذه القصيدة من وجهة بعيدة مع قصيدته التالية لها " ونحب ما صنعت يدانا " ، وتستمر دالة المكان فى قصيدته " هذه الدرب .. ولكنى أسير "بحثاً عن المكان الذى تنفجر فيه ينابيع الحليب ليشرب الشاعر منها المعانى الإنسانية الدافئة من الصداقة والأبوة والتماهى فى دفء المكان ، وإذا كانت قصيدته " صلاة الصباح الأخير على الأرض " لاتعد مرثية لأبى الشاعر بقدر ماتعد مناجاة لاستدعاء صوت أبيه الغائب الحاضر فى جو من الصدق العاطفى وإنفعال ذى وجع وألم ، وتستمر درجة العاطفة والانفعال الحارة فى قصيدته الأخيرة " دعنى سأروى لك الكارثة " حينما تكشف عن وجع الشاعر لرحيل شهاب إنطفأ وكان يغرى بلمعان أطول .

****ومن خلال قصائد الديوان نـُلمح إلى أن رموزه ذات ثلاثة أبعاد من حيث نوع هذه الرموز :-**

أ- فالرمز الأسطورى ينقله الشاعر إلى فضائه الإبداعى ليزيد من القدرة على الإيحاء، فمن رمز "هيلانا" فى الموروث اليونانى بإلياذة " هومير "إلى أسطورة " جلجامش" البابلية ، ثم إلى أسطورة إيزيس المصرية .

ب- وهناك رموز أخرى عامة مشتركة كالدم والنار والأرض والنيل والبحر ... ألخ .

جـ- وهناك – وهو ما أود الوقوف عنده – رموز خاصة بالشاعر خلقها لنفسه وتعنى عنده مدلولاً ، وأذكر على سبيل المثال بعض هذه الدوال الرمزية، "فالصهيل"تعد عنده رمزاً لما تحمله الكلمة من شحنات دلالية للفحولة والذكورية ، فيقول فى قصيدته "بناتٌ على الجسر" :-

(إن المحافل لاتنقذ الأرض
من فتنة فى الصهيل
ولاتشعل اللحظة الراهنة) .

وفى قصيدته "ونحب دينا" فجمال دينا كما يقول (ينام فى موج الصهيل)، وتظهرهذه الدلالة بجلاء فى قصيدته "الكركدن" حينما يقول :-

(لماذا نحب النساء أذن ،
نتغزل فى حور العين ،
أو دملج الساق ،
ويعشقن فينا الصهيل .. لماذا ؟)

و"حميدة " له أيضاً دواله الخاصة المكانية كرمز التل والممر المؤدى إليه، فالتل دال على الأمل أو المستقبل الذى يسعى إليه فى قصيدته "الكركدن" ، وكذلك فى القصيدة التى تحمل نفس العنوان "شمس على التل"، وتنتشر دوال المكان فى الديوان كله ، فالطين والأرض والتراب والترعة

والشجر والزهر والحقل، كلها دوال يرمز بها الشاعر إلى ارتباطه الحميمى بالمكان جغرافيةً وتاريخاً فى قريته ، ونلاحظ أنه قد جمع هذه الدوال فى قصيدة واحدة وهى " هذه الدرب .. ولكنى أسير" ، والبارع فى هذا هو جمعه هذه الدوال من حقل معجمى واحد متصل ببيئته التى يحن إليها بشخوصها التى غالباً ماتكون هذه الشخوص شخصاً واحداً هو أبو الشاعر الذى تلعب دالته دوراً رئيساً فى حياة الشاعر الشخصية والفنية .

إن ذلك الرمز عنده مرتبط برؤيته الشخصية أكثر من ارتباطه بأى شئ آخر ، فهو رمز وكما يقال[9] [يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاءً وتجريداً ، ولكن هذا المستوى التجريدى لايتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لايرسم الواقع بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر] .

رابعـــا :

ثمة ظاهرتان تلفتان النظر تلفتان القارئ فى هذا الديوان، وتعدان من التقنيات الفنية التى تتصل بأسلوب الشاعر وصنعته. وأولى هاتين الظاهرتين هى ظاهرة التكرار؛ أعنى تكرار تركيب أو كلمة بعينها، ومن المعلوم ماللتكرار كتقنية أسلوبية من أهمية قصوى فى إحداث إيقاع وتقوية للنغم وتأكيد للمعنى وشد الأهتمام وجذب الأنتباه، فالتكرار هو فى الأساس تكرار للأصوات أكثر منه للكلمات من حيث ما للأصوات من[10] [قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر فى أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور ، وهنا تثرى اللغة ثراء لا حدود له] ففى قصيدته "تفاصيل" كرر الشاعر لفظة "سلام" إحدى عشرة مرة فى مقطعها الأخير ، وكأنه فى لحظة يأسه يـ ُشّيع من نافذته كل ما آمن به وشغل حيزاً من همه الوطنى زمناً ، يقول :-

(سلامٌ على العرب البائدة

سلامٌ على العرب الفاتحين

جراح التواريخ تحت المساء

سلامٌ على حجر فى المتاحف

أو زهرة فى الإناء

سلامٌ على هرم فى الرمال يعد ذنوب اللصوص)

حتى إذا انتهى إلى السطر الأخير من القصيدة قال مؤكداً "سلاٌم..سلاٌم..سلام" ولنلاحظ الإيقاع اليائس الناتج من نبرة التوديع الأخيرة التى إذا أحسنا قراءة كلماتها لتأكد لدينا ذلك خاصةً ماتسهم به الألف الممدودة فى كلمة سلام ، ولك أن تقرأ هذه الكلمات الثلاث فى إيقاع تنازلى من العلو إلى الخفوت حتى إذا أتيت إلى كلمة سلام الأخيرة فإنك تقرؤها ولايكاد يسمعك غير أذنك " سلاٌم .. سلاٌم .. سلام" ونلمس نفس التكرار الصوتى وذات النبرة فى آخر قصيدته "الكركدن" إذ يلعب بصوت " الدال والنون " ليحكى ترجيع الصوت أى صداه فى صدره ، وقل الأمر نفسه فى تكرار كلمة " أبى " فى قصيدة " هوية " وهو نداء مشحوب بنبرة التوسل للاحتماء بأبيه والفزع إليه . كذلك فى قصيدته "ونحب دينا" قد جرى تكراره لكلمة دينا فى كل القصيدة فى نداء وإخبار مشحونين بالتعجب والتأمل فى آن .

وقد يكون التكرار على مستوى الجملة لا الكلمة كما فعل فى قصيدته " صلاة الصباح الأخير على الأرض " حينما كرر نفس العنوان فى قصيدته ليحدث إيقاعاً يومئ بالحسرة والأسف على افتقاده أباه الذى كان يعادل الحياة بكل مافيها من قيم وزخم ، وهنا نلفت أيضا إلى تكراره – تعبيراً عن ذاته – " أنا الشاعر القروى " فى أكثر من قصيدة بصفته تلك التى اختارها لنفسه حيناً ، وحيناً آخر بالكشف عن اسمه "وأنا حميدة عبد الله "

وفى ذلك تأكيد عالى الصوت على حضوره الفاعل وكينونته الانسانية والفنية فى حياته الإنسانية والشعرية، وقد يستصحب معه فى ذلك الحضور أسرته وقريته وربما أحد أصدقائه .

أما الظاهرة الثانية فأسميها ظاهرة اختزال القصيدة فى بيت ، فيمكن القارئ أن يلمس داخل كل قصيدة من قصائد ا لديوان بيتاً أو سطراً شعرياً يعد بؤرتها وبيت القصيد ، أو محورها الأساس الذى يمكن اختزال القصيدة فيه ، فقصيدته "بناتٌ على الجسر" تتكثف دلالاتها وقد تختزل كلها فى قوله (والقلب جسر)، كذلك الأمر فى قصيدة "تفاصيل" إذ يمكن التماس موضوعها الملحاح فى قوله فيها (ما من تفاصيل إلا الغياب)، أما فى قصيدته " صباح " فيبّعبتضمينه لجزء من الحديث الشريف عما يريد قوله (جحر ضب خرب)، وفى قصيدته "هوية" نلمس الأمر نفسه (واغتراب الروح)، وفى قصيدة " ونحب دينا "تتكثف دلالتها فى آخر كلمة بالقصيدة (وننتصر) فالقصيدة كما ألمحنا سابقاً تعد عندى انتصاراً للجمال ، وفى قصيدته" هى أرضنا " يعبر عنها قوله فيها (فكيف تخرج من جبال غرامها) ، وهكذا تكشف –فى ظنى– بعض أبياته أو كلماته داخل كل قصيدة عن العصب الذى يحرك فى القصيدة نبضها الموضوعى والفنى .

خامســـاً :

وأخيراً أحب أن ألقى الضوء فى عجالة على أحد نماذج الديوان الشعرية التى تمثل عندى شعرية حميدة وقدرته على التصوير الرمزى وفيها صدى ملامح أسلوبه وتقنيته الفنية. فقصيدته "فنتازيا سوق الأحد " تعد أحدى أهم قصائد الديوان وأطولها ، حيث جاءت فى عشرين مقطعاً على مدى اثنتى عشرة صفحة وفيها طريقة حميدة عبد الله فى كتابة الشعر جليةً ، كما أن ملامح شعريته وتقنياته الفنية تعكسها هذه القصيدة ، فهى نموذج معبر عن شعريته وطاقته الابداعية وقدرته على التشكيل اللغوى والتصويرى.

وسوق الأحد يعد أول هذه التقنيات، إذ جعل الشاعر منه ما يشبه المعادل الموضوعى للوطن فى امتلائه بالمفارقات، واستخدام السوق على هذا النحو الذى استخدمه حميدة عبد الله ليس جديداً ، فقد سبقه "عبد الوهاب البياتى" إليه فى جعله معادلاً موضوعياً للحياة فى ديوانه " أباريق مهشمة"، وإذا كان البياتى قد اعتمد فى تعبيره عن السوق على الحقيقة فإن حميدة قد اعتمد على المجاز والتصوير .

وإذا كان السوق معادلاً على النحو السابق فإن البطريرك النرجسى يعد معادلاً رمزياً آخر عن ذلك السلطان أو الحاكم المطلق فى أقوى صور تسلطه على كل شئ حتى على العقول، هو قانون المصادرة ، أو هو روح التسلط المطلق الذى يمتد من محاكم التفتيش بالعصور الوسطى إلى ملاك الحقيقة المطلقة إلى كل من هو ظل الإله على الأرض. والشاعر فى هذه القصيدة يقع تحت قانون التداعى الحر للصور فى سرده عن سوق الحياة قبل أن يسلمه هذا التمهيد للحديث عن همه بوطنه فى ظل البطريرك النرجسى مستخدماً أسلوب السرد حيناً والحكاية حيناً آخر للكشف عن رؤيته. وقد اعتمد الشاعر كعادته على التصوير ، إذ تبدو فيها مدركاته الحسية مستنفرة، ليشكل صوراً حسيةً تغذى ترميزه تاركاً فى نفس قارئ الإيحاء عن طريق صور متلاحقة جديدة يلعب الخيال دوراً مركزاً فيها جميعاً فى جمعه بين المتناقضات، والتأليف بين المتباعدات فى صور أخرى ذهنية تعكس عاطفة الشاعر وتتجاوز الصور البلاغية القديمة. فمفتتح القصيدة على سبيل المثال يبشر قارئها بهذه الصور الحسية من سمعية وشمية وبصرية. وهذا الجو الذى تحدثه تلك الصور ينقلنا دون تردد إلى جو مصر القديمة :-

(تلك هندسة الفراغ ،

وفلكلور البطريرك النرجسى ،

وطبل أفريقيا ،

نحو بلاد بونت ، وعاجها ،

قرميد عاطفة الحقول ،

غبار أرصفة العقول ،

نشاز لحن الأبجدية فى متاهة أرخبيل ،)

الذى سرعان مايتأكد بعد ذلك باستحضاره الدوال المصرية القديمة من أمثال تحتمس ورع وايزيس وحينما يتوجه بالخطاب إلى وطنه الذى يرمز له (امرأة الحقول) يعود التصوير مرة أخرى الذى تتضافر فى تشكيله مفردات الريف المصرى من طيور وأزهار تفنن الشاعر فى توزيعها على صفحة الطبيعة، ويكشف خطابه الشعرى بعامه فى هذا الديوان عن الهم القومى عربياً أو مصرياً ، فينادى مصر التى قدمت أ بناءها فداءً فى هذه القصيدة بقوله :-

(وأنت يا أمرأة الحقول

غدوت تختبئين فى شجر السهاد ،

وتجلسين ، ترتبين عظام من ماتوا – بسينا –

فوق أرصفة " الأحد "

وتشيعين هواءنا الموتور فى سوق الأحد

وتقبلين سماء من ذهبوا إلى النوم الطويل

لكى نرمم من شروخ الروح يا امرأتى ،

ويصعد فوق هامتهم بلد)

وإذا كانت امرأة الحقول هى مصر فإن النيل هو تاريخها الممتد من بعيد الذى يناديها أن تخرج من ليلها الذى طال :-

(النيل يصرخ : ياامرأة

شدى غطائى إننى بردان

شدى يا امرأة

فالليل أقسى من عصى الشرطة الخرقاء

فى مصر الحديثة ..)

وتحت سطوة البطريرك النرجسى لايرضى الشاعر لنفسه أن يتوه فى زحام هذا السوق وجلبته، وبصيغة أخرى فإذا كان البطريرك النرجسى له حضوره المهيمن إذ يغيب كل شئ ويهمش أمامه إلا أن الشاعر يبرز شخصيتة ويؤكد حضوره الانسانى حتى بكيانه الأسرى دلالة على رفضه أن يكون من المغيبين :-

(وأنا حميدة ،

وابن عبد الله الشاعر القروى

وابن الماء والطمى الشجى .

أنا ابن بائعة الصباح ،

وفوق ناصية الهديل .

أخذت من مينا أبوة روحه ،

ووضعت فوق رفاته قمر الصهيل .)

هذا هو ديوان " حميدة عبد الله حميدة " الذى يقدم تجربة شعرية جديدة، وجديرة بالتوقف لزخمها، صور وإيقاع وخيال، ولغة تكتسب دلالات خلاقة ومبتكرة. وإن كنت آخذ على لغته بعض المفردات التى لا أراها مفردات شعرية كقوله فى قصيدة "هوية" (ولوجه أمى شكل ترتيل الصلاة) وقد تكرر فى قصيدة "ونحب ماصنعت يدانا" (شكل سمائها

أخضر)، فكلمة شكل لا أراها دالة فى سياقها ، ذلك فى الوقت الذى استطاع فيه فى قصيدة أخرى أن يحيل كلمة ليست شعرية بالمرة إلى كلمة شعرية حين جاءت فى سياق خاص فى قصيدة "تفاصيل" حينما استخدم لفظ " سحلية " فقال (وسحلية فى معابد آمون) .

وعلى أية حال لقد عشت مع هذا الديوان ساعات من المتعة الجمالية، أرجو أن تتكرر مع عمل آخر لشاعر يعد من الأصوات الشعرية المصرية فى الحاضر .

obeikandl.com

الهوامـــش

1. د. صلاح فضل ، نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، ص277 ، مكتبة الأنجلو 1978 .
2. د. سعد أحمد الحاوى ، فنية التعبير فى الشعر الجديد ، ص135 ، مطبعة الأمانة 1986 .
3. د. شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة – السلبيات والإيجابيات ، عالم المعرفة – الكويت 2005 .
4. نقلاً عن نفسه ص175 .
5. د. صلاح فضل ، نظرية البنائية ص240 .
6. سيسل دى لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة د. أحمد نصيف الجثابى – مالك مسيرى – سليمان حسن ابراهيم ، ص221 ، مراجعة د. عناد غزوان اسماعيل ، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر – الكويت 1982 .
7. د. شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، ص174 .
8. د. محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص134، ط2 ، دار المعارف 1978 .
9. نفسه ص136 ، 137 .
10. محمد العبد ، إبداع الدلالة مدخل لغوى أسلوبى ، ص14 ، دار المعارف ، مصر 1988 .

2- قبح الواقع / جمالية الفن

obeikandl.com

دراسة فى ديوان (القربان والسدنة)
للشاعر الأستاذ / ابراهيم خالد

1- يلحظ المتابع للكثرةالغالبة من نتاج الشعر المعاصر اتجاهات شتى مختلفة حيناً ومختلطة حيناً آخر ، على مستويى التشكيل اللغوى وكذا المحتوى الفكرى ؛ إذ ذخر المشهد الشعرى المعاصر بألوان من الشعر التفعيلى ومايسمى بقصيدة النثر . وُجل هذه التجارب الشعرية تنطوى على أفكار متعددة وايديولوجيات مختلفة عمد كثير من أصحابها إلى كسر التلازمات المنطقية بين الدوال بعضها وبعض حيناً ، وبينها وبين مدلولاتها حيناً آخر ، فاستحالت لغة الشعر لغة مراوغة تتأبى على الإمساك بأطرافها أو الإحاطة التامة بما قد ترشحه من معانٍ وايحاءات وظلال .

2- وديوان (القربان والسدنة) يلفت النظر بما يطرحه أو قل يستعيده من شعر ذى ديباجة لغوية محافظة ، وموسيقية شعرية مؤنسة ، يشعرك بحيوية المعجم العربى اللغوى بعدما أعاد تقديم كثيراً من ألفاظه التى هجرها الكثير من شعرائنا المعاصرين . كذلك يعكس هذا الديوان تجربة شعرية متعددة المحاور ، غير أنها جميعاً تكشف عن شاعر له موقفه الجلى تلقاء ماحوله ومن حوله ، كما تكشف فى أكثر من عشر قصائد عن ملامح لعقيدة الشاعر الفكرية وايديولوجيته التى يصدر منها موقفه ذاك . فشخصية الشاعر الفكرية وايديولوجيته التى يصدر منها موقفه ذاك . فشخصية الشاعر إذا تلمسها من شعره وتحسها من لغته وتقف على ابعادها من أفكاره .

3- غير أن اللافت هو أن نصف الديوان على وجه التقريب قد ذهب لتكريس موقف الشاعر الوطنى بوصفه واحداً فى مجموعة ،مهتماً

بقضاياه ، يعنى آلامه وآمالة ، بينما انصرفت بقية أشعار الديوان لتكشف عن موقف الشاعر الإنسانى ورؤيته الذاتية تجاه أحداث بعينها وقعت .. غير أن هناك قضية بعينها أو قل اشكالية بذاتها استحوذت على الشاعر فى جُل أشعاره ، بدى فيها طبيباً يشخص الداء لكنه يتردد فى وصف الدواء . فما هى هذه القضية ؟

إن حالة من الذل والهوان رزحت تحتها الشعوب العربية ، هى أهم ما يحاول الشاعر توصيفها عبر سبع قصائد ، تحاول جميعها تكريس هذه الحالة والكشف عن انقهار هذه الشعوب واستعبادها من جانب حكامها الذين تجبروا بسلطتهم المطلقة فاستباحوا عزتهم وكرامتهم وأشاعوا بفسادهم جواً عفن الرائحة السياسية والإجتماعية والثقافية ، إلى حد أن أصبحت النخبة المثقفة التى من المفترض أنها تقود الشعوب وتمارس دورها التوعوى الإستنارى منبطحة عندما اشتراها ذوو السلطان بأموالهم فكانوا بطانة سوء متخلين عن مبادئهم وقد وافقوا على أن تكون الشعوب قرابين لأولئك الحكام المتألهين الذين اختاروا هؤلاء النخبة سدنة لعروشهم. وتعد قصيدة " القربان والسدنة " البؤرة الشعرية الأولى التى تفرز أوتاراً شعرية تعد امتداد لهذه البؤرة وتنويعات على نغماتها الساخطة الساخرة، ففى هذه القصيدة التى تعد متوالية متعددة المشاهد، تتكشف جوانب مختلفة لمشهد واحد من مشاهد القهر السلطوى وهيمنة البطرياركية. ومما يزيد النفس قهر وإحباط مباركة ذوى العلم جبروت السلطة المطلقة وتبرير أوجه قمعها وجورها . فالشعوب والأمم هم ملك خالص للسلطان ، ولحومهم قرابين ومشانقهم للرافضين منن وهيات فى ظل عدل منبطح ، ولكل من تسول له نفسه أن يحلم متناسياً أنه من مقتنياته . والإنسان فى هذه القصيدة مسلوب الإرادة ، لا حرية له مهما شعر بعزته فلا ينبغى أن ينسى أنه عبد لسيده

يدحرجنى زبانيتى لمحرابِ

بلا سقف ولا بابِ

وفوق جداره المكتوم ماشاهدت ميزانا

ولاعمياء منصتة لصوت الحق رنانا

ولم أقرأ : أساس الملك إنصافُ

وما أبصرت فوق منصة الأحكام أوشحة

سداها العدل ، لحمتها مقيم العدل شفافُ

ولكنى بعينيّ رأيت العدل منبطحاً

يفتش فى نواحى الأرض عن عزلاء مورقةٍ

ويهدى رأسها المسحوق " فى جمل مزوقةٍ "

لذى تاج وإبريز ، وذى سيف وسندان ومطرقةٍ

والإشكالية العظمى لا فى السلطان أن امتلاكه الشعوب والهواء ، وإنما فى زبانيته وحكماء عصره وسدنة عرشه الذين كان انبطاحهم سابقاً

لانبطاح الشعوب

وجئ بكاهن الوادى

نحاسى المنى مَلِقُ

يبارك سوط جلادى

يؤكد صدق فتواه بفنقلة وإسنادِ :

أنيبوا أيها الناسُ

فتقوى القصر نبراسُ

وإن عاثت أصابعه بتخريب وإفسادِ

وإن أودى بأرواحٍ

ورنق صفو أجسادِ

وفى قصيدة " لا مرثية " نجدها قصيدة تغرق على ذات الوتر المتفل بتكريس الهول والذل حالة لاتزول ومرضاً لايرجى الشفاء منه سوى فى السلوك الفاعل الإيجابى والتصدى لأسباب هذا الذل الجاثم فوق الصدور

والعقول والمكبِّ ِل لمقومات الإنتفاضة ولو كان فى سبيل التضحية بكل نفيس .

وسرنا جوار الحوائط نشدو ... نفاقا ولا نستحى أن نمينا
فزادوا احتقارا ، وزدنا قبولا ... وزادوا امتهانا ، فدنا الجبينا
وقالوا : خضوعاً ، فقلنا : نلبى ... وقالوا : خنوعاً ، فقلنا : أمينا
هنا ذهب للمعز وسيف ... يشدان آذاننا والعيونا
فصرنا رهائن للمحبسين ... نخاف الصليل ، ونرجو الرنينا
وبين الرجاء وخوف البلايا ... تموت القلوب وننسى اليقينا
فعشنا نعاجا نلوك الأمانى ... متنا خرافا نخى الذابحينا

والشاعر يؤكد فى هذه القصيدة أنه لايريد فحسب أن يقف موقف الراثى أو الشاكى وإنما تبدو فى هذه القصيدة أكثر من غيرها رعشة فى أن يُهبَّ الإنسان متحرراً من ذله مقاوماً فى سبيل تحقيق أنسانيته وكرامته المهدرتين

فلا شعب أرثى ، ولا مجد أرثى ... ولا عز أرثى، ولم أنع دينا
ولكننى مثل قومى وجدنا ... بلفح المذلة ظلا يقينا
نعيش جياعاً ، نموت احتراقاً ... وذو الحظ فينا يموت طعينا
فهبوا كفعل الرجال استشاطوا ... وإلا ، فزيدوا الرءوس قرونا

وأنا أتحفظ على آخر كلمات القصيدة " قرونا " لأنها فى ظنى لاتحمل الدلالة التى يقصدها الشاعر ، وكنت أحبذ مكانها غيرها .

وفى قصيدة "إباء" نجد أن موقف العربى الأبى الذى يحاول إقناع نفسه أو يبرر خنوعه بما يرضى لنفسه من صبر أو حلم يبتغى من ورائهما الأجر .

قلت الصبور على المكاره فى الختام سينتصر

فالصمـــت تقـــوى ، والمخافـــة حكمتـــى
والصبـــر إن زاد التجيـــر والمهانـــة حيلتـــى

ومع ذلك الموقف السلبى للعرب فإذا تحركت فطرتهم وألحت فى الوريد طبيعتهم الأبية لم يتجاوز رقصهم الحناجر بسقوط الشيطان الأكبر زعيم تتر العصر .

وإذا ألحـــت فـــى الوريـــد طبيعتـــى
وتطلبـــت منـــى إبـــاء كالبشـــر
صاحـــت عـــروق كرامتـــى ..
فليسـقط الشـيطان بـوش فـى سـقر

وفى قصيدة " الكاتب المصرى يجلس فى الفناء " نجد أن تلك القصيدة تتوازى وتسقط على توأمتها " القربان والسدنة " ، فصوت المثقف الذى خفت إلا من الدعوة المباركة إله الآلهة سلطان عصره والحاكم بأمره يلتقى مع حكماء وكهان " القربان والسدنة "

الكاتب المصرى يجلس فى فناء المتحف

مـــازال يمـــدح فـــى زيـــوس
ويشـــيد بالحكـــم التـــى تختـــص فـــاه
فالمـــــوت حـــــق للعصـــــاه
والعـيش فـــى ألم لمـــن ينســـى الصـــلاة
وسزيـــــف عنـــــوان عبـــــوس
لجميـــــع مـــــن يعصـــــى الإلـــــه
وزيـوس منّاح النعيم لمـن يحـب ويصـطفى

ولذا فإن مآله فى المتحف لايبارحه وإن كان فى فناءه . وقد استطاع الشاعر فى هذه القصيدة أن يحقق جواً تاريخياً بعيداً ، باستخدام دلالات (المتحف، زيوس)مستحضراً أسطورة (سيزيف)،مستدعياً رموز

تاريخية عربية وغير عربية لإنشاء جو شعرى داخل القصيدة ذى طابع تاريخى قديم .

وفى قصيدة " يا ... بانى فساد " يشخص حالة الفساد فى مصر منطلقاً من المجانسة التى تحملها كلمة " يا .. بانى " إذ دفعته ليسخر فى مداراة من المفسدين ، فرآهم بناة فساد ، راصداً المفارقة الكبرى بين لونين من السلوك .

وأقول : يا أخباث دعكم من مقارنة تغر
مات الوزير قد انتحر ، ياسوء مثوى من كفر
ذيل الوزارة يرتشى ، ما شأن رأس بالخبر ؟
فى مصر كاليابان أحياء وفيها المنتحر

وفى ظنى أن السخرية التى ظل يتوسل بها إلى تشخيص حالة الفساد المستشرية عندنا قد أوقف تصويرها آخر سطر فى القصيدة بكلمة "استرقَّ" ، فلو أنه استبدل بها غيرها من ألفاظ مجازية غير مباشرة الدلالة لكانت السخرية أوقع حتى النهاية دون انكشاف مباشر

فى مصر كاليابان إنسان وقيحٌ والدرر
لكن فى اليابان ملكا كان ربا مقتدر
ترك التأله واستقال من القداسة واعتذر
ولدينا آلهة بقدر من استرق من البشر

غير أن هناك قصيدتين لافتتين تسيران فى فلك صواحبها السابقة فى تشخيص حالة العفن الأخلاقى من ناحية والسياسى والإجتماعى والإقتصادى من ناحية أخرى وهما عندى من أجمل قصائد الديوان لسببين: أولهما ، أنه اعتمد فى الأولى " تاج الندالة "على التقاط أبشع ألوان التردِّى الخلقى " النذالة " وفى الثانية " طموح .. الذليل " استقصى صور الهوان والذل فى شتى صورهما . والسبب الثانى الذى جعلنى أقدمهما على غيرهما

من قصائد الديوان هو سبب فنى خالص يأتى من التقنية الفنية التى اعتمد فيهما على تشكيل رؤيته فى قالب أو قل فى إطار فنى له خصوصيته .

– فقصيدة " تاج النذالة " من أجود قصائد المجموعة لغةً وموضوعاً وموسيقى متساوقة فى حركتها مع حركة الأحداث المتتابعة وأجمل مافى تقنيات هذه القصيدة هو منحاها الدراسى واتكاؤها على عنصرى السرد والحوار القصصى الذين أضفيا عليها دينامية وسرعة حشد فيها الأحداث حشداً تصاعدت معه العقدة وتأخرت حتى كانت المفاجأة فى نهاية القصيدة كالصفعة

قال الأخير بزهوة إشراقها لا يأفل :
أنا سيد الأنذال ، دربى للفخار مذلل
هذا اعتدى بشراسة وسكت لا أتململ
أنت اغتصبت بخسة فبقيت لا أتحلحل
ومن اغتصبتم عزوتى ، وفضولها لا تُجهل
أمى وعرضى عرضها هو بالهوان مجلل
صمتى على الفعل الشنيع يقول:إنى الأنذل
تاج النذالة لى أنا وحدى به أتكلل
تسليم أمى خسة أنا فى النذالة أول

ولقد لاحظنا فى هذه الأبيات وفى غيرها من أبيات القصائد التى استشهدنا بها سابقاً بروز عنصر الدراما أى اعتماد الشاعر فى سرد تجربته على الحكى حينا والحوار حيناً آخر من خلال دوران لفظ القول (قالوا، قلنا، قلت، .... ألخ)، و"تاج النذالة" تكاد تكون قصة شعرية قصيرة مكتملة البناءين : القصصى و الشعرى ، دون إطالة أو إسهاب . هى قصة الموقف أواللفتة الذهنية الصادمة بنهايتهاالتى ترتد إلى بدايتها . والشاعر أو قل القاص فى هذه القصيدة يلتقى مع كثير من قصائد الديوان فى تلمس أدواء

المجتمع ماضياً إلى أبشع هذه الأدواء وأمضاها وأبعدها تأثيراً سلبياً وهو الصمت عن الحق والسكوت دون من يعثونفى الأرض فساداً . ويعتى ذلك عندى أن ما أشرت إليه من استخدام الشاعر عنصرى السرد والحوار كان فى مثل هذه القصائد التى خصها بتشريح وتشخيص أدواء مجتمعه .

ولعلنى أخيراً إذا أردت جمع وتحديد علل جمال القصيدة وقوتها لاستطعت أن أقول أنها تكفى فى جانبين قوة الموضوع وعمقه الدال ، وصياغته صياغة فنية متنامية فى لغة مختزلة محكمة ، هذا من وجه كما أستطيع أن أرد جمالها من وجه آخر إلى الجدل والتوتر الذى ينتج عن دينامية الشكل مع سكونية الموضوع .

أما قصيدة " طموح .. الذليل "فتعد تنويعاً آخر لتجربة القرابين والسدنة، تحاول النسج على منوالها الفكرى المضمونى ، فحالة الذل يحاول الشاعر تكريسها فى غير موضع من تجربته الشعرية فى هذا الديوان وهى ولاشك حالة تعد كالبؤرة التى "تتتبع" حولها حالات من اليأس والإنكسار فى محيط مظلم ، بزوغ نوره مشروط بهبَّة الغافلين أو انتباهة الشعوب وثورتها . التى تأخرت طويلاً ،ويقف الشاعر منتظراً طامحاً هذه اللحظة . وإذا كان المضمون لايخرج بعيداً عن ذات مضمون القصائد السابقة فإن الجميل فيها فى اختياره قالبها الفنى وإطارها التشكيلى .

إن الظاهرة الأولى اللافتة فى هذه القصيدة هى بناؤها الشكلى ومعمارها الهندسى ، إذ ألزم الشاعر نفسه مالم يلزم ، فكتب أجرومية أو قل متوالية شعرية بيتية رباعية البنية تعددت حروف رويها لتشمل كل حروف الهجاء العربى ، فى تناسب وتقسيم متساوٍ فى الكم (أربعة أسطر شعرية لكل حرف) .

وتلفت هذه المطولة إلى حرص الشاعر على استقصاء مشاهد الضعف والمذلة التى يعيشها وقومه فى وطن استبيح فيه كل شئ ولا مكان

فيه سرى للطغاة الذين باتوا يسومون شعوبهم ألوان الهوان ، والاستقصاء – المضمونى – المتعمد لكل هذه المشاهد ومقارنتها بما كان عليه الإنسان نفسه فى زمن ازدهار الحضارة يكشف عنه – أى هذا الإستقصاء – عمده إلى شكل استقصى فيه حروف الهجاء ، وتقلب تجربته ودورانها من الألف إلى الياء ، وكانه يقول بكل اللغات ، يعبر بشتى الحروف والكلمات ، فالمعجم العربى تكاد دلالاته كلها قد حشدت للتعبير عما آلت إليه الحال من ألم يعتصر كل الحروف ويهيمن على كل القوافى

(ح)

لم تبصروا العدل المحاصر بالمشانق والمنح
فمباهج الدنيا لمن لمباهج الدنيا طمح
والسحل عاقبة التقى فقضاتنا قلب شُرح :
ما بين عدلٍ مستباحٍ أو ذليلٍ منبطح

(خ)

وكأنكم لم تسمعوا أنات شيخ يصرخ
وفتى يُهتَّك عرضه فى مخفر هو مسلخ
وفُتيَّة يلهو برمز عفافها متبذخ
وأخا يرى أختا يُلوَّث عرضها يتفسخ

وإلزام الشاعر نفسه بقافية أو روى يشمل كل حروف الهجاء كشف عن مقدرة لغوية أمكنت الشاعر الوقوع على بغيته القافوية ، رغم ما نتج عن ذلك المنزع من اضطراره استخدام بعض الألفاظ تحقيقاً للقافية (فت ، ليثوا ، يغوث ، شرح ، مسلخ ، موبس) . وقد يبدو فى بعض المقاطع الرباعية شئ من الإستطراد ، الباعث عليه . كما أشرنا حرصه على رسم لوحة ممتدة الخطوط متعددة الأبعاد تفوح من ألوانها ومشاهدها رائحة العفن الإجتماعى والسياسى والثقافى والإقتصادى وهى ولاشك عصب الحضارة إذا

تقوض أحدها تداعى الباقى وراءه . أمر آخر هو السرد الشعرى كواحد من سمات بنية القصيدة ، إذ اعتمد فيها صاحبها على الحكى ،مرتكزاً على تفجير الأسئلة لمخاطبيه ، ومن ثم تنسال الأجوبة حارة شاكية هاجية . كما أن سمة التكرار " أو تسألونى " تكشف الوجه الآخر عن تعدد الأدواء وتفشى سرطانها فى جسد المجتمع ، ولذا يضطر فى أحد مقاطعها الأخيرة إلى مخاطبة الإله الذى أضحى وحده القادر على إصلاح ما أفسده الجبابرة

يا من يبث الروح والإحساس فى اللحم العفن
يا من يعلم نشأنا من مات عزا قد أمن
فدماهم فى الذل تسفك فى التراب بلا ثمن
فمتى تراق على الإباء فنستعز من المحن ؟

ولقد كانت الجمل الإسمية خير تعبير تركيبى يلفت إلى تكريس حياة البؤس والظلم ، فهى جمل نقررها ونتحيز لها .وأخيراً فما اعتمدت عليه القصيدة من بنى فنية : بنية المفارقة بين زمن غابر جميل وحاضر قد تلون بكل ألوان القبح .

إن قبح الواقع وتشخيص أدواءه وحال الشعوب الذليلة فى مقابل امتلاك الحكام للحومها هو ما حاولت هذه القصائد السبع أن ترسم ملامحهفى تشكيل فنى ،عمد فيه الشاعر إلى غير تقنية فنية لتكون قالباً يصب فيه تجربته .

أما بقية قصائد الديوان فيلحظ فيها القارئ تنوع موضوعاتها ، فمنها ما يتصل بالقضية الرئيسية التى سبق الإشارة إليها بنحو أو بآخر ، ومنها ما يتصل بحادث يجعل بعض القصائد أدخل فيما اصطلح على تسميته بشعر المناسبات ، لكنها فى جملتها تكشف بوضوح عن رؤية الشاعر الذاتية وموقفه تجاه مجريات الأحداث حوله ، كما تكشف عن انغماسه فى قضايا مجتمعه بوصفه إنساناً مرة أو معلماً مرة ثانية أو غير ذلك من المواقف

الإنسانية والهموم التى تشغل أى مثقف يتعاظم عنده الشعور بالمسئولية والإلتزام الكاشف عن اندماج فرديته بالمجموع ،والكاشف أيضاً عن مجموعة من السمات العامة المائزة لشخصه .

فإذا استحضرنا مقولة الناقد الفرنسى الشهير " جورج بيفول " : (الأسلوب هو الرجل) أمكننا بيسر الوقوع على ملامح شخصية الاستاذ/ابراهيم خالد الشاعر والإنسان فى خطين متقاطعين ؛ الأول يكشف عنه شاعراً محافظاً مسئولاً ملتزماً على المستويين الفنى والمضمونى ، والثانى يكشف عنه إنساناً ذا نزعة إسلامية ووطنية وعربية متعاظمة .

وإن كانت لى كلمة أخيرة حول هذا الديوان فإننى كنت أتمنى أن تكون قصائده كلها منطلقة من موقف أو قل رؤية واحدة ترمى بظلالها وأطيافها على كل قصائد الديوان ، وأن ينحى القصائد الخارجة عن هذه الرؤية فى مجموعة أخرى ذات فلك آخر . كما أتمنى أن تكون الرؤية الشعرية على مستوى التشكيل اللغوى أكثر كثافة حتى لاينفلت الإسلوب الشعرى نحو الاستطراد أو التكرار ، وأن يعمل أكثر إلى لغة الإيحاء الرامز فذلك يفتح للقارئ أبواباً أكثر انفساحاً للدلالة المقصودة وينأى بالشعر عن منطقة المباشرة التى تطفئ بعد القراءة الأولى من جذوة الشعرية .

ومع ذلك فإن ما قدمته آنفاً لايخرج عن كونه وجهة نظر لاتمثل إلا صاحبها ، ويظل الإختلاف أعظم دليل على حيوية النص وجماليته . ولقد استمتعت بهذا الديوان آملاً أن أزداد متعة فى أعمال أخرى جديدة تعزف على وتر شعرى يكشف عن جدية فى الموقف وجمالية فى الأداء بعدما امتلأت الساحة الأدبية الآن بعشرات من الأعمال التى لاتعدو أن تكون هلوسات شعراء مغيبين ...

obeikandl.com

3- لغة الحناء أو الإدهاش بالصورة

قراءة فى ديوان /" سنبلة تعرت للجياع "

للشاعر / محمود أمين

مثل هذا الديوان لايشك القارئ الناقد ضرورة استحضار الاتجاهات النقدية التى عمدت إلى النص الأدبى ذاته بقطع النظر عن أطره المرجعية وسياقاته الخارجية ، تلكم الاتجاهات التى أفضت إلى نظرية الحداثة ومابعدها ؛ ابتداءاً من النقد الجديد الذى ينظر إلى النص بوصفه خلقاً وعالماً جمالياً له خصوصيته ، مروراً بالاسلوبية والبنيوية وانتهاءاً بنظريات التفكيك والتلقى . ذلك لأن النص الذى ننشغل به فى هذه الصفحات يتقاطع عند الإجراء النقدى مع حُلى هذه المدارس بفضل ما يمتاز به من بنية فنية وتشكيل جمالى أساسه اللغة .

واللغة التى كُتب بها هذا الديوان تتأسس على الانحراف أو قُل الاختلاف التى لاتحقق وجودها مع المباشرة والتلقائية وإنما تحن إلى كسر التلازمات المنطقية للكلمات ، إذ تستحيل إلى لغة تعتمد على الإدهاش والمفاجأة .

وإذا كانت لغة الديوان تنتمى إلى الحداثة، فإنها –وإن لم يتواصل معها القارئ العادى–، تصل بين نص الديوان وبين التراث العربى بما يحويه من خامات فنية يحسن قليل من شعرائنا – ومنهم شاعرنا – إعادة تشكيل هذه الخامات وتقديمها فى صورة خاطفة جديدة ونسيج حداثى وهَّاج، فلا وجود إذاً للقطيعة المعرفية بين الديوان والتراث العربى بل على العكس تشعر أن الماضى الذى ربما يبدو منتهياً ميتاً مندثراً يتراءى فى النص حياً لامعاً سارياً فى أعماق القصائد ، ينكشف لك بيسر إن نبشت فى سطح القصيدة .

– ولعلى لا أبالغ إذ لاحظت أن كل شئ بهذا الديوان (عنوان القصائد والديوان ، ترتيبها ، تبويبها) قد قصده الشاعر قصداً وهو يبنى الديوان كما يبنى المهندس بناءه فيحدد مداخل البناء ومخارجه ، ولا غرابة أن يصنع خارطة بيانية لأبهاء هذا البناء وحناياه وسراديبه ودرجه الصاعد والنازل .

نعم لقد صَدَّر الشاعر ديوانه بقصيدة جعلها عنواناً على نفسها ، معرفة بأل العهدية فسماها " القصيدة " ، وقصيدة " القصيدة " كانت بمثابة بياناً لمشروعه الشعرى فى هذا الديوان خاصة ، بل كانت " المانيفستو " الذى يستدل به الزائر لعالمه الشعرى حتى يتواصل مع زواياه وأركانه فى أثناء جولته حتى لايتيه فى التيه الذى غالباً ما حفر الشاعر فى بعض مضايقه فخاخاً من اللغة المراوغة ترده للنظر فى أشياء يدفعه إليها الشاعر عامداً ليطلعه على عالم التشكيل الجمالى للغته الشاعرة يقول من قصيدة " القصيدة " :–

[تهتاج ذاكرتى
ومن وادى الغضا
للهودج المسبىّ فى ذى قار
يلفحُنى التوجد
فأجئ نحو صبية
تفاحها .. فى الماءِ .. يصهل
فتقول لى ..
[يا أيها الولدُ المعابث ..
أنت أجمل ..
حين تدنو من سريرِ الشمس
توقظُها .. وتسأل :

[أين نافذتى

.. وفى أىّ القوافل

سوف أرحل]

تنداحُ لى لغةٌ جديدة

أرتدى أوجاعَها

وأطوف بين مروجِها

فينالنى عنبٌ ..

وحنظل .

لغةٌ إلى الحناءِ تدنو

طازج صلصالها]

إذاً فهى لغة الحناء التى تشير إلى التشكيل الجمالى للغة هدفاً فى ذاتها، هذه اللغة الجمالية الجديدة لايزال صلصالها من ألفاظ وخامات لغوية طازجاً حياً فى يد الشاعر .

إنه تملك الجمال الشاعر أكثر من تملك الشاعر ذاته الجمال ، فقد تمكن منه الفن بعدما غسله وهيمن عليه بسحره فمضى الشاعر مسحوراً لتهبط عليه القصيدة بعد المرور بمراحل المخاض ليكون الإذن بالميلاد الجديد للشعر ، يقول فى نفس القصيدة :-

[وأظل أركضُ فى نهار غامض

أغفو على حجرِ التأمل

فى مساءاتٍ بعيدة

فيلوحُ لى طلل قديم

بالخزامى قد توشح

عندها ..

بين المرايا ..

والدمِ المسنونِ من جهتيهِ

تهبط من أعالى الأفقِ

سيدتى القصيدة]

إن الشاعر جائع دوماً ، حتى يلوح له ويخايله سحر التشكيل الجمالى ، خاصة حينما يخلع سنبلته ويتعرى ، حينئذٍ يشتد الجوع بالشاعر ويستبد به الإشتهاء فيكتب ليستريح ويهدأ .

- والديوان فى مجمله يشخص مجموعة من التجارب الفنية التى اتخذت شكلين فى القصيدة الحديثة؛أحدهما القصائد الطوال وثانيتها القصائد القصار التى تتوزع بين ثلاثة محاور:"أوراد" وتعد قصائد هذا المحور الأول امتدادات لقصيدة "الحتم" السابقة عليها ، المحور الثانى "أحوال" وهو محور يسلط الضوء على الشاعر متأملاً أو قـُل متفلسفاً يرى فى الأشياء ما لايراه غيره بمنظوره الخاص، أما المحور الثالث والأخير "رسائل" فيضم مجموعة من المواقف الإنسانية يرسلها الشاعر فى تلغرافات شعرية.

ومتتبع هندسة الديوان ومعماره الفنى على هذا النحو يلحظ ميل الشاعر المقصود إلى الجمالية الخالصة أو قـُل إلى التشكيل اللغوى القائم على التأنق فى صنع بنى شعرية مختلفة الأبعاد الرأسية والأفقية .

**** هذا على مستوى الشكل ، أما على مستوى التجربة ذاتها فإن الديوان يلفت إلى مجموعة من الملاحظات الجديرة بالتأمل فى قصائده كلها :**

وأولى هذه الملاحظات هى روح الشاعر التى تتسم دوماً بالقلق والتوتر وتتأبى على سجن الجسد طموحاً إلى الإنفلات ، تلحظ ذلك فى إسقاطه على روح (سليم) فى قصيدة " طفل القرى " :-

[و " سليم " فاصلة الندى

للهاجس المائىّ

آس النهر ..

ميزان البراءة

نطفة من خصب

روح لايلائمُها جسد

وسليم مشكولٌ على جرحين ..

مسفوحٌ على أفقين ..

حدهما غَمَام .. أو زبد]

ثم يعاود ليُفَصِّل ذلك فى قصيدة "تمنى قليلاً " :-

[وجعى مالح ..

ودمائى .. زجاج

وردةُ الروح ساخنة

ولاماء .. فى القلب]

وعندما يتعرض للموت كقضية حتمية-كما وصفها -، يجد ضالته وخلاصه فيفرح بالموت ويستقبله مناجياً فى صور غاية فى الإدهاش الكاشف عن حب حقيقى للموت، معللاً مسوغات هذا الإحتفاء به، فيقول فى قصيدة "الحتم" :-

[مبارك أيها الموتُ حين تجئ

حيياً .. نديا ..

كإغفاءةِ العاشقين

تقشّر الحزنَ والفرح

عن شجر العمر

وتجمع فى راحتيك شظايا السنين

وتنثر هذا الهباءَ المسيّج

بالعشق .. والإشتهاء

على ضفةٍ من أقاصى الزمن

فيعلو على الأفق بعضُ الغبار

من البوحِ .. والإنكسار]

ثم لايهمه بعد ذلك إلى أين يأخذه الموت حتى لو أخذه إلى الفراغ فلا بأس ، فعساه أن يقف على عمره القديم فى زمن اللاوجود :-

[خذنى إلى لاحيث

فى اللامكان

لأعبرَ فى برزخٍ من سديم

إلى زبدِ التيه

عسانى ألاقى عمرى القديم

.. وأسبح فيه ..]

هكذا يبدو الشاعر مغترباً فى جسده وفى عالمه ، ينشد الخلاص دوماً شأن الرومانسيين الذين شكلتهم أزمنة الحداثة بأمراض القلق والغربة والتوتر .

- ثمة ملاحظة أخرى تتصل بالتقنية الفنية التى اختارها الشاعر عامداً وهى تقنية استحالت إلى لازمة اسلوبية فى شعره على الأغلب ؛ إذ تتأخر لحظة الإدهاش الفاجئة فى آخرها عموماً ، وهذه الصنعة التى يعمد إليها الشاعر تعد من أهم لوازمه الأسلوبية فى شعره خاصة القصائد القصار ، كما نلمحها فى بعض قصائده الأخرى ، ففى قصيدة " غزالة الحناء " نلحظها فى كلمة (ألفت) التى تستدير من آخر المقطع الأول بالقصيدة لتعود فى آخر القصيدة بإيقاعها الساكن :-

[تركت القلبَ مصلوباً

على ضلعين

مثل غمامةٍ جفتْ

وجئت إليك لا أدرى

أأنتِ وثيقة الميلاد

أم ألفت]

ويظل إيقاعها يدور بالقصيدة ليعود مرة أخرى فى مختتمها ليقول :-

[هى الأنداءُ نادتنى

وفى عيدانِها شفّت

أأنت النهر

أم ألفت]

كما تظهر هذه الخصيصة بشكلٍ أوضح فى القصائد الطلقات فى خواتيمها وهى غالباً ماتأتى فى لفظٍ واحد أو فى عبارة قصيرة ، وهى فى ظنى تمثل لحظة أنفجار الدلالة وأنفتاحها أمام المتلقى ، وبصيغة أخرى تعد بؤرة إنفلات الدلالة ومركزها الذى يظل الشاعر دوماً يحشد إليه الدلالات ويدفعها نحوه منذ أول بيت حتى تسير إلى نهايتها التى تنطلق بعدها منفجرة تاركة إيقاعاً يظل صداه يتردد فى أفق المتلقى مع صورة غير متوقعة ، إذ لم يكن القارئ يتوقع أن الجماد الذى إذا سقى بالكوثر يتحول إلى فؤاد كأقصى دلالة للحياة النابضة ، فلم يقل مثلاً (نبات) ، فكان لفظ (الفؤاد) أقصى تعبير وقع عليه الشاعر للدلالة على الحياة ، يقول فى " أم أبيها " :-

[تسقى بجمرتها الرمادَ ..

فتستضيئ به البلادْ

تروى بكوثرها الجمادَ

فيستحيل إلى فؤادْ]

وقوله فى " أمومة " :-

[شمسٌ يتدلّى ثدياها

فى أفقٍ يسطع

وسحاب يغزلُ كوفياتٍ

.. لنجوم ترضع]

فيأتى لفظ (ترضع)بفعله المضارع ليحقق إيقاعاً يرتد على صدر القصيدة فاتحاً أمام القارئ دلالات شتى أمام المتلقى الذى يأخذه سحر الصورة بإيقاعها اللافت .

– غير إننى لا أود أن أختم هذه السطور إلا بعد الوقوف عند قصيدتين تعدان من أجمل قصائد الديوان من جهة التعبير الفنى ، فأولاهما هى قصيدة " الجسد الوصية " لما فيها من خطاب صوفى لنهر النيل ورحلته البعيدة فى المدى وانحلاله جسدين فى مصر الإسلامية ، والثانية هى قصيدة " غزالة الحناء " التى تلفت إليها القارئ لما امتازت به من تقنية فنية خاصة .

– وقصيدة " غزالة الحناء " تعد من أجمل قصائد الديوان وأدلها على مقدرة الشاعر فى صياغة عالم شعرى جمالى خاص ، وتعكس جانباً كبيراً مما يمتلكه من لغةٍ إيحائية خاصة ، وصورة شعرية جديدة تدهش المتلقى لما انبنت عليه من الجمع بين المتناقضات ، وفى ذلك مفارقة إذ بينما لايمثل هذا الديوان على حداثته الجمالية انقطاعاً عن التراث أو قطيعة مع رموزه وتاريخه وأماكنه وأعلامه، إلا أنه بفضل لغته وصورته لاينتمى من وجه آخر إلى لغة التعبير الشعرى المألوفة، فالصورة وكذا اللغة تعتمد على الإيماء والإشارة أكثر من اعتمادها على المباشرة أو التعبير الفنى الكلاسيكى .

و"غزالة الحناء"تمثل هذه الرؤية الشعرية فى الديوان عموماً تمثيلاً جيداً ، فإذا كانت الدلالة فى القصيدة لا تتكشف للقارئ بيسر إذ حرصت تقنية الشاعر على إخفائها وعدم ظهورها إلا نادراً أو على استحياء تحت كثافة اللغة الإيحائية المؤسسة على الإنتشار المكثف بدلالات الألوان والعطور ، فهو يلج من خلال المحسوس بصوره الشمية والبصرية واللمسية إلى عالمه الشعرى الذى يبدو فيه الشاعر وقد أسكره الجمال يصف غزالته

أو محبوبته التى تستحيل وطناً أو جزءاً من الوطن فيناجيها، متوسلاً إلى سبيل ذلك بلغةٍ جمع مفرداتها بعناية ليصنع جواً له مذاق القاهرة الإسلامية (ساحة سيدى الحنفى) أو

[بمدخلِ عطفةِ الطواف

حورياته الفضة

حصى من سورة الأعراف

مسبحة تزف بناتها للوِرْد]

وهناك يبدو ك (درويش رحاه الوجد) .

والقصيدة حافلة فى معجمها بعد ذلك بدلالات شتى ينتمى كل منها إلى جوخاص ومع ذلك فيحيل الشاعر القصيدة إلى بوتقة انصهرت بها أجواء مختلفة على الحقيقة، فجو الصحراء بما يحويه من غزال وماتستدعيه (سلمى وهند) من دلالة تنغرس فى قلب العربية وفزع الشاعر إلى "عمتى النخلة"، كل ذلك يمزجه الشاعر بدلالات تنتمى إلى الريف المصرى بمراعيه ونعناعه ولوزه وشجره ونهره وحصاده ونورجه ..ألخ. وسط هذه الدلالات الكثيرة التى تنتشر فيها رائحة النعناع والياسمين والنارنج والقرنفل والسوسن وطيب الطيب وبوابة المسك والعطر..ألخ، وينتشر فيها ألوان المرجان والفيروز والحناء والكحل والخضرة والنور والشمس..ألخ، وحيث تنتشر ثالثاً دلالات العود والكمان والإيقاع ورنة التيجان والناى.. ألخ. وسط هذه الدلالات المفعمة بالصور الحسية، ووسط دلالات القاهرة الإسلامية والريف والعروبة نستطيع أن نؤكد أنها جميعاً دلالات قصد الشاعر إلى أن تتقاطع جميعاً ويكون الوطن بشمسه وزهره ونهره وسحره هو مركز هذه التقاطعات وهو وطنه الذى لايألف غيره وطناً ، ولايخفى ما تشيعه لفظة " ألفت " من دلالة الألفة والسكن التى يبدأ بها الشاعر قصيدته وإليها ينتهى .

أمر آخر ، وهو دلالة الماء نلحظها تشيع بكل ظلالها فى القصيدة من نهرٍ قد تكرر وروده إلى جانب اعتماده الصورة فى أحد طرفيها على هذه الدلالة المائية يقول (أعيدُ قراءةَ الماء) ، ويقول :-

[وافتح فى مرايا الماء
ناصيةً ..
واسكنها
وحين الماءُ يلفحُنى
ويغمرنى لمنتصفى
أجئ لعمّتى النخلة ...]

ويقول :-

[فهذا حارسٌ فى الليل ..
يرعى ماءها الضواع]

ويقول :-

[تكدّس فى سهولِ الماء
لوز مترف الحسِّ]

وقوله :-

[بماءِ الكحل .. شكَّلَها]

وقوله :-

[وماء طاهر البدن
تقدّس فى ينابيعك]

وقوله :-

[تناسل عند مفترقِ الندى
ماءان .]

هذا إلى جانب تكرار ورود النهر والغمام والينابيع والرذاذ والأنداء إلى آخر تلكم الدلالات التى تشكل موتيفاً واحداً ينساب فى القصيدة كلها، ودلالة الماء أو النهر وما يرتبطان به من دلالات أخرى كالأصداف

obeikandl.com

والأسفنج واللؤلؤ والمرجان كلها تشير إلى الحياة والخصوبة التى يمثلها الوطن أو المحبوبة فى هذه التجربة الشعرية الخاصة ، حتى إن صوره فى كثير من مواضع الديوان ، وفى هذه القصيدة خاصة يشكل الماء جزءاً من بنيتها، فمحبوبته كما يقول عنها (..تغتسلين بالشمس) ، ويقول الشاعر عن نفسه حينما آوى إلى النخلة أنها آوته (...فتطعمنى .. وتسقينى..تدفئ قلبى المبتل بالسعف..)، ويقول عن محبوبته وعن نفسه :-

[لأنك شهقة الإيحاء

فى تغريبةِ المطرِ

أطوف على مراعيك

أنا المبتلّ .. بالشجرِ]

فهو كما رأينا مبتل مرة بالسعف ومرة بالشجر،وهاتان الصورتان جديدتان فى اعتمادهما على الإيحاء الرامز إلى انتماء الشاعر إلى وطنه وتوحده وإحساسه العظيم به .. هكذا بدت قصيدة "غزالة الحناء" نموذجاً تجلت فيه كثير من تقنيات الشاعر الفنية ولغته وصورته ونحن إذ حاولنا قراءتها معتمدين فيها على محاولة تتبع دلالاتها فإن ذلك يعكس إيماننا بأن القصيدة الجيدة مهما كانت تنتمى إلى حداثة من لغة الإيحاء والصورة فإنها لاشك تتصل بطريق أو بأخرى بالتراث موضوعاً أو لغةً أو رمزاً أو أسطورةً لتبرهن على حياة الماضى فى الحاضر ، وقدرة الحاضر الجديد على التعامل مع مايبدو قديماً تحقيقاً للتواصل ونفياً للقطيعة .

4- بين لغة العجز وعجز اللغة

قراءة فى ديوان " الديار التى لأميمة "

للشاعر / على عبد الدايم

فى أربع وعشرين قصيدة قدم الشاعر / على عبد الدايم تجربته الشعرية ، جمعها تحت عنوان " الديار التى لأميمة " ، وهو عنوان إحدى قصائد الديوان اختاره ليكون عنواناً للديوان كله .

وعلى عبد الدايم ينتمى إلى جيل الشعراء الذين بدأت أصواتهم الشعرية تظهر فى الثمانينات والتسعينيات بالإسكندرية . وممعن النظر فى هذا الديوان تنجلى له مجموعة من القضايا اللافتة تشكل لبروزها فى غير قصيدة من قصائد الديوان علامة رئيسة تلفت القارئ إليها لمعدل ورودها المكثف من ناحية ، ولما أسهمت به هذه الدلالات فى إعطاء الديوان شيئاً من الخصوصية لهذه التجربة .

وإذا كان العنوان هو البوابة الذهبية للولوج إلى عالم الشاعر فى ديوانه ، فإنه أيضاً يأخذ القارئ عند قراءته إلى عوالم بعيدة فى الزمان والمكان ، ملحاً على أجواء عربية الملامح والشخصيات ، فكلمة الديار إذاً التى جاءت جمعاً تحيل إلى دلالة الوطن ، كما تحيل كلمة أميمة إلى مركز هذا الوطن ، ولاننس مافى هذه الكلمة من دلالة الأمومة التى ترشح ظلالاً من المعانى التى تدور فى فلك المعنى المركزى الذى تحدده لغة العنوان ، وأعنى بها معانى الحنو والإنتماء والعطاء المتصل .

أولاً :

1- وإذا قرأنا العنوان على هذا النحو الدال أمكننا اتصالاً أن نقف بإزاء أولى الدلالات الملحاحة فى الديوان على وجه العموم ، وهى دلالة تتصل

بالجو الذى قلت أن الشاعر قد نقلنا إليه زماناً ومكاناً وهى دلالة " الصعلكة " .

والصعاليك كما نعلم جماعة شوَّه التاريخ كثيراً منهم، فصورهم فى عمومهم باللصوص وقاطعى الطريق، رغم أن جماعة من أولئك الصعاليك كانوا من هذه التهمة براء، فنقرأ أن بعضهم كان له فلسفته فى الحياة انعكست على سلوكه، وأنهم جميعاً أصحاب موقف رافض فى شمم وكبرياء ماتلزمهم به الأعراف والتقاليد والأنظمة السياسية القبلية الحاكمة، فانخلع عن الجماعة وساح فى البوادى وهام فى الوديان يحمل بين جنبيه إحساساً حاداً بالوحدة أو قل بالاغتراب. ومنهيم من كرس حياته لمعونة الضعيف والفقير. غير أنهم جميعاً يتفقون فى أن الليل هو منطلقهم ومسعاهم لايكادون ينامون أو يغفلون فهم فى ترحالٍ حذر، يلفهم الليل دائماً ، وهم فى النهاية قنعوا بحياتهم التى لاتركن إلى القعود والراحة فى وحدة مع النفس ووحشة الليل يأنسون إلى السكون والبراح والوحش بعيداً عن الأسباب السياسية أو الاجتماعية التى كانت سبباً فى صعلكتهم وتمردهم .

والشاعر على عبد الدايم لانلمحه متصعلكاً فى تجاربه الشعرية التى تحدث عنها فى ديوانه . بل هو ذاته يؤكد صراحةً إلى هذه الصعلكة، إنها صعلكة الشعراء التى تجمعهم مشاعر نفسية متشابهة تجعلهم أصحاب موقف ممن حولهم وما حولهم ؛ فيتجمعون وقد وحدتهم مأساة الشعراء ، والتشابه فى المواقف السياسية والاجتماعية وربما الاقتصادية ، فيبدأ ديوانه بإهدائه إلى أقرانه المشتركين معه فى الألم والأمل يقول فى أولى قصائده " إلى الأحبة الصعاليك وشاطئ لوران " .

(آهٍ ياسمراء

وشتاء

ورفاق نتدفأ بالشعر والنرد وبالشاى

نتبع من مجلسنا فى المقهى قطرات ثلج

تحط على الموج ..

تدثرنا بالحب ..

ندثرها بالقلب ..

وتجمعنا فى آخر ليلتنا

أرصفة الاسكندر.)

وتتجلى مظاهر الصعلكة فى أكثر من قصيدة بالديوان ، إذ يحدثنا الشاعر فى هذه القصائد عن تجاربه الذاتية التى يعيش على ذكراها ، ويأخذ الليل إطاراً زمنياً فى هذه القصائد دلالته ، ليرسم لنا جواً من القلق والاغتراب والكآبة والسكون ، فلا ترى الشاعر فى هذه القصائد إلا هائماً على وجهه فى شوارع الإسكندرية الشتوية فى الليل ، يسير وحده أو مع رفاقه الشعراء الصعاليك ، يودع أحدهم عندما ينفض مجلسهم ثم يسير وحده يقول فى قصيدة " وداع " إلى عبد المنعم كامل وقد رسم لوحة ليلية معبرة عن ذلك الجو

(كروان ..

كان يودع آخر ساعات الليل

ويغنى

الملك لك

لك ، لك

يا صاحب الملك

كان الميدان بحيرات

تغلق دون طيور البحر الأبواب

ويقدم وجهاً آخر – وجهى –

للترتيب

وليس سوى صوت حذائى ...)

ثم نراه يستكمل تلك الصورة التى أحسن فى رسم أبعادها من الوحدة والوحشة والليل والسكون مؤكداً بصورةٍ جيدةٍ ومكثفة ، ثم يتناص مع إحدى أغنيات الليل ، وبتعمده وضع مساحة بيضاء من الكتابة بين تلكم الصورة وذلك التناص ، مفسحاً مجالاً زمنياً وجغرافياً يسمح بالتأمل والتروى .

(ساحات الشارع خالية

فى غفلة خطوات الليل

تمنحنى

همهمة الحزن

فأغنى

اتحذر حين يشد عنائى نفساً ليلياً

.....

.....

.....

(ومرقت أيام

وغربتنا سنين)

ولك بعد ذلك أن تدرك حسن توظيف الشاعر للدلالات السمعية المؤسسة على تعدد الأصوات ، والتى يشخصها صوت الكروان ، وصوت حذائه فى الليل ، وصوت الأغنية فى هذا الجو الليلى الذى يكون الاعتماد فيه على الدلالات السمعية لا البصرية ، فالليل والسهر إذاً يسعى الشاعر إليهما طلباً للغياب من العناء ، وهذا الغياب تحدده لنا كلمة " اتحذر" بوضوح وجلاء .

وفى قصيدة " مشاهدات ذلك الأخضر فى مساءٍ جديب " صورة جديدة ولكن غير مختلفة للصعلكة فى الليل ، إذ ركب الشاعر قطاراً شقَّ

obeikandl.com

طريقة وسط القرى الخضراء لكن الشاعر الذى يلحظ مالا يلحظه غيره من مفارقة فيحكيها ولكن مايهمنا هو ذات الشاعر الهائمة بالرحلة والتسفار، وليس معه ما يؤنسه سوى الذكرى واليأس من الغد ، يقول :

(فأحن لحلم الطفل الساذج

" بالشفاء "

افتش عن مرج النهر ورائحة الطير

الأشجار

لكنى الآن بظلمة هذى الليلة

لا أملك إلا عد " عواميد " الهاتف

والشارات

وعلبة تبغ كل متاع الرحلة

اتخذ القلب كتابا

اتقرى فيه التذكارات الممتدة فى قيعان الأيام

افتش فى ذاكرى عن تاريخ الأرحام

فربَّ القلب يصر امرأة حبلى

يتمخض عن احلام الصبح المفقودة

منذ فقدت الحبل السرى ، الجسر السرى

الطالع فى وجه الغد

فأنا الآن بلا غد –)

ونشير أيضاً إلى قصيدة "انتباه لحزن ليس جديداً " إذ تعد تنويعات على وتر الصعلكة الذى يمثله وقوع الشاعر فى أثناء تجواله فى الإحساس بالفقد ، إذ يقول :

(يغيب انتباهى

إذ يقرأ الحزن سر الدموع

على صفحة الشلن

وحبيبتى ...

خشن .)

وحينما يمسكه شرطى بشارع قصر النيل وكان قد فقد حافظة نقوده ، فَكَرِهالمكان وحنَّ إلى الإسكندرية وطنه ، كما جاء بقصيدة "حنين" .

2- ولكن الصعلكة التى أشرنا إليها فى لقضية السابقة تطرح نفسها سؤالاً ، هل هى وسيلة عند الشاعر أم غاية؟، وللأجابة على هذا السؤال تجدر الإشارة إلى أن الديوان فى مجمله يحمل تجارب لأحد الشعراء ينتمى إلى جيل ملأه الإحساس بالقلق والتوتر والخوف والبحث عن البراءة والهروب من الواقع المؤلم إما بالحلم وإما بالصعلكة، إذاً فالصعلكة وسيلة يحاول بها الشاعر الهروب من أوجاعه حيناً ، وحيناً يلجأ إلى الحلم – وهذا هو العنصر الثانى–، يقول فى قصيدة " خروج " :

(ثلاثون منفية فى التعب

تتفلسف فينا النهايات دوماً

ودوماً نعالج أوجاعنا باللجوء إلى الحلم

ما أورق الحلم غير حنون تكسر فى دمنا

ثم خالط أعضاءنا

لم نشاهد سوى الحلم من متع صورتها لنا الفطرة الأزلية

رفقاً

أيا أيها القلق المبتدى

ناشدتك المواجع .....)

وتختلف عند الشاعر وجيله الرؤى والبراءة والحياة ، إذ يستحيل كل ذلك تحت مرارة الواقع أشياء أكثر مرارة وأبعث على الخوف ، يقول فيها أيضاً :-

(رؤانا كوابيس مفزعة .. وغبار

وأفراحنا ثرثرات يراودها عنكبوت ..

والبيوت التى نحتفى بالولادة ..

إنا لرائحة الموت شئنا نراها ..)

وتعد قصيدة " كابوس "امتداداً تفصيلياً لما أشار إليه فى قصيدته السابقة من الكابوس الذى يتهدد وداعته ويحيل عالمه دوماً إلى دخان يخنق فيه براءة الطفل الأبيض والنور ، لكنا إذا عدنا إلى قصيدة " خروج " للاحظنا أنها من خلال عنوانها وأبياتها دالة على خروج الشاعر من زمن البراءة والطفولة إلى عالم تهيمن عليه القتامة ويلفه الدخان والغبار ، وهو ضائع بين ذلك كله لايجد ذاته ، كما يقول فى قصيدة " تواصل " :-

(للريح يرمينى دخان ..

والفراغ للفراغ

.....

وبينما أضيع

هنـــا ... هنـــــاك

أراك ياحـبى

أراك

ضائعـــــاً

خطاك من خطاى

خطاى من خطاك)

ويقول فى قصيدته " أغنية إلى صاحبى "

(.... مداى دخان ..

ومنسأة هاوية

القصيدة

لاتنتهى بى إلى سكنة

أو تجر الخطر للطريق المملح بالريح والبحر ....)

ولعلنا قد لاحظنا تكرار لفظ " الدخان" فى غير موضع من الديوان، والذى يعيد النظر فيه مرة أخرى يلحظ عن طريق الاحصاء تكافؤ مرات ورود ثلاثة كلمات بعينها، وبما تحمل من دلالات وظلال دالة عليها وهى كلمات:القطار (6مرات فى الديوان)،الغبار (6مرات فى الديوان)

ودلالة ذلك عندى أنك واجد ما فصلنا فيه القول من صعلكة الشاعر ، وقتامة الوقع المعيش حوله ، تجد هذين العنصرين يلتقيان التقاءاً ملتحماً بهذه الكلمات الثلاث التى تكرر ورودها جميعاً فى الديوان 6مرات ليؤكد لنا مدى الارتباط الوثيق بين التجربة المؤلمة التى يعيشها الشاعر من قلق واغتراب وخوف وما يلجأ إليه من تسفار وهيام فى الطرقات فى الليل كالصعاليك ، حتى إذا يأس من التسفار والتجوال وملأه التعب ، لجأ إلى الحلم كوسيلة أخى ليجده كابوساً مفزعاً ، فيعود مرة أخرى إلى ليله وتجواله، وربما فكر فى وسيلة ثالثة للهروب وهى الموت ، كما نلحظ ذلك من قصيدته " ابتسامة واهنة بصباح جديد " ، لكننا على أية حال نختم هذه القضية بقصيدته " خلاص " التى يجمع فيها ذلك كله بقوله :

(أحمل ساقى المتعبة
صوب القطار
والقطار للغبار ..
والغبار للرياح ..
والرياح للسكون ..
أيتها الرياح
أننى هنا ..
أموت

أستريح .)

إن دلالة الصعلكة وما تثيره حولها من دلالات كالدخان والغبار والتفكير فى الموت هرباً من قتامة الواقع ومرارته وكآبته ، تمثل عندى لغة شعرية تنطق بعجز الشاعر عن التواصل مع ذلك الواقع ، فهى لغة العجز .

ثانيـــا :

ويبرز الديوان أيضاً عجز اللغة فى تصور الشاعر عن الإبانة عما يجد من مواجع وألم ، فإذا كان قد فكر فى الموت حيناً أو الحلم حيناً آخر إلى جانب سياحته بحثاً عن طريق للإفضاء فإنه لاشك بوصفه شاعراً قد حاول ذلك فى القصيدة ، غير أنه مؤمن بعجز اللغة وعدم قدرتها عن التعبير الكامل بمكنونه ، لأنه يبحث عن لغة البوح فما يشعر به أعظم فى ظنه من أن تؤديه لغة حتى لو كانت لغة الشعر ، لذا فنراه يلجأ بالطبع إلى لغة الإيحاء ، يقول فى قصيدة " خروج " :

(لالغة تستطيع الكلام) وقوله فيها أيضاً (ورحنا نفتش عن لغة للحوار)، واستمع إلى قوله فى قصيدة " الديار التى لأميمة " :-

(... يالغة لم تعد تستطيع الدخول إلى ...

ويالغة اثقلتها الجمادات وانكفأت للزوال ..

أيا لغة للتباريح

كيف الخروج إلى إمرأة بالغمام الفسيح

وكيف احط على لهب

من بلاد تعذب من أجلها الراحلون ...)

وقوله مواجهاً فى تحدٍ وصراحة ،مؤكداً على عجز لغة التواصل أمام الشاعر الذى يهددها بالعصف بها إذ هو الريح (...إننى الريح يا لغةً لاتبين ..) . أما اللغة الإيحائية التى يلجأ الشاعر إليها بديلاً فهى لغة غير

جامدة أو ساكنة وإنما لغة حية متحركة ، يؤمن بها الشاعر ويبحث عنها فى قوله بقصيدة " خروج " :-

(.. اتلفت نحو لغات تطير ..) .

لقد قدم الشاعر على عبد الدايم فى هذا الديوان مجموعة من تجاربه الشعرية والذاتية تشخص حاله ، وحال عدد من شعراء جيله ، الذين فتحوا أعينهم فوجدوا أنفسهم فى عالم جديد لاتزال حتى الآن نشهد متغيراته المتسارعة المتلاحقة .

وإن كان لى ملاحظة على أولى قصائد الديوان التى تعد إهداءً شعرياً يقدم بها بين يدى الديوان، فتاريخها (مارس 1989) رغم أن الديوان يحمل قصائد مؤرخة بتواريخ تتأخر عن تاريخ المقدمة .

كذلك حفلت القصيدة الأخيرة بالديوان "ليل" بصورٍ جيدة معبرة، غير أن هناك صوراً أخرى ابتدعها الشاعر كلون من التجريب، مزجها جميعاً فطرحت القصيدة أسئلة مبهمة كنت أتمنى أن يفصح عنها .

5 - جدلية الحب والوطن

قراءة في ديوان : " وفي الليل تسبيح آخر "

للشاعر / عصام عبد الوهاب

هذا الديوان الذي أبتهج بتقديمه إلي القارئ العربي لا أحتفي به لمعرفتي بصاحبه بقدر ما أحتفي به لكونه أحد الدواوين الشعرية التي تتسم بمذاق خاص لأحد الأصوات الشعرية المعروفة لدي المنتديات الأدبية خاصة في الإسكندرية، ولقد أراد كثير من النقاد في هذه الآونة الأخيرة أن يدفعوا بالنقد تلقاء وجهة واحدة يواجهون فيه النصوص في أشكالها وتشكيلها الفني منصرفين عن مضامينها بحجة أن هذه المضامين لا تعد شعرا، إذ أنه ليس من المهم أن نعرف ماذا قال الشاعر لكن الأهم منه أن نعرف كيف قال، ورغم هذه الطريقة التي سادت أوساطنا النقدية وأصبحت هي المهيمنة في مقاربة أية نصوص لشعرائنا المعاصرين ، رغم كل ذلك إلا أنني أتصور أنه ينبغي النظر إلي شكل القصيدة و ما اتبع فيها صاحبها من تقنيات فنية دون إغفال مضامينها ودلالاتها وكانت حجتي في ذلك ضبط المسألة النقدية ومحاولة إحياء حكم القيمة الذي بات شيئا قديما لا يتفق وحداثة النقد.

وتصوري لمهمة الناقد علي نحو ما سبق يعد انطلاقا من مسلمة قارة في ذهنيتي أو قل عقيدتي الأدبية التي استرحت لها وهو ما أسميته بالتكاملية النقدية ، وأعني بها باختصار توازن الرؤية وتعددها وشموليتها قضاء علي الأحادية النقدية ذات الرؤية الضيقة .

وديوان " وفي الليل تسبيح آخر" الذي نعني به في هذه الصفحات يقدم علي صغره ثمان وعشرين قصيدة مختلفة علي مستوي الشكل الفني والمحتوي الفكري اختلافا ظاهرا ، فبين قصائد اعتمدت الشكل البيتى وكذا السطر الشعري إلي قصائد أخري أقصر وأوجز إلي درجة الومضات الشعرية الخاطفة و القليلة الكلمات علي نحو لافت.

وثمة اختلاف آخر ربما يصل أحيانا إلي حد التباين في التجربة الفنية إذ أنك واجد في هذا الديوان قصائد ذات كثافة لغوية وتقنية فنية عالية اتجه فيها صاحبها إلي الرمز حينا وإلي الإسقاط بالمعادل الموضوعي حينا

آخر كما تجد قصائد سهلة منقادة الدلالة طيعة في يد القارئ ربما كتب بعضها لمناسبة وطنية أو ثقافية أو غير ذلك من الأسباب التي تدفع بالشاعر إلي أن يعدل من طريقة فنية في الكتابة الشعرية إلي أخري أقرب مأخذا وأسلس تعبيرا و أوضح دلالة هذا الاختلاف الذي يشاهده قارئ الديوان يشعره وكأنه يسير تارة في أرض وعرة تجعله يتأنى في سيره ويحتاط إذا رفع قدما أن يضعها بحرص مرة أخري حتى لا يضر بنفسه ويسلك إلي طريق أخر وسرعان ما يشعر القارئ أيضا تجاه بعض القصائد أنه قد خرج من تلك الأرض الوعرة إلي أخرى سهلة منبسطة يجرى فيها ويسير دون خوف أو اكتراث .

والاختلاف الثالث الذي تحمله قصائد هذا الديوان اختلاف علي مستوى التجربة الشعرية فديوان " وفى الليل تسبيح آخر" يحكمه خطان رئيسان ممتدان ومتوازيان أحدهما : خط رومانسي غنائي والثاني خط وطني قومي وقطري في آن غير أن كلا الخطين رغم توازيهما فأحيانا يتقاطعان وتكون نقطة التماس بينهما قصيدة لونت باللونين فاستطعت أن تتعرف من شاعر رومانسي النزعة والمذاق الفني علي كيفية و لوجه المواضيع الوطنية وبصيغة أخرى كيف يستحيل الذوق الرومانسي حسا وطنيا نابضا ، فهو ثمل بخمر الحب يتغنى بالوطن غناء الصوفي العارف حينا أو غناء الذي غابت عنه الحقيقة ودفعته الحيرة إلي الوقوف عند باب الأسئلة حينا أخر ، هذه نظرة عامة تستقر في وجدان متصفح الديوان وسنحاول فيما يلي تفصيل ما حاولنا إجماله لنري شواهد ما افترضناه في قصائد الديوان .

إن الشاعر "عصام عبد الوهاب" وكما ذكرنا أنفا يدفع بقصائد مختلفة طولا وقصرا فمن قصائد ممتدة إلي ومضات خاطفة يبرهن بها علي قدرته كمبدع في تكثيف تجربته علي مستوي الفكرة وعلي مستوي اللغة

لتظهر مضغوطة في كبسولات فنية ، أكسبها التركيز عمقا يستأهل التوقف والإمعان لما فيها من تكثيف لغوي و إشارى يقول :

تقلبي ما شئت

فالأرض أعطتني جناها

بالتقلب .

وهذا يؤكد أن قصائد أخرى من مثل "علي لسانك مصر" وكذا قصيدة "مكتبة الإسكندرية" قد كتبت لمناسبة استدعت أن تكون سهلة مباشرة قريبة المأخذ .

والشاعر ينتمي في مجمل قصائد هذا الديوان إلي الرومانسية كما هي عند الشعراء الرومانسيين الأوائل إذ يبدو الاتجاه الوجداني في قصائده علي استحياء ولا ينجرف كما هو عند الشعراء الرومانسيين الجدد الذين أطلقوا لوجدانهم العنان فحلقوا وسبحوا في الخيال وأفرطوا في ذلك أيما إفراط ، لكن شاعرنا ذو حس رومانسي مرهف ومسئول في آن ، أو قل إنه رومانسي ملتزم بحضور الوعي والذات وتراه مستحضرا قضايا إنسانية ووطنية تمثل بعض تجاربه ومعاناته ووصفه ذا إحساس مرهف. فمن القصائد التي تمثل تجربته الرومانسية وما يحويه معجمها من مفردات الحب والأنوار والشموس والأضواء والنسمات والأمل البعيد المنشود دوما الذي يغازل الشاعر ويداعبه فيخفق القلب وتتيه النفس والمشاعر وراءه قصيدة " الأمل الرحال "

التي نقتطع من مطلعها :

ريحانة الدار قام الطير آلافا

والشمس تجلو من الأطياف أوصافا

فاستقبلي بربيع النور جنته

واستنشقي من رداء الجو أعرافا

جنات وصلك كم لاحت بشائرها

والورد أوراقه غطتك ألطافـــا

إني رأيتك طيفا عند مملكتي

فهل أبحت لضوء الفجر إرهافـا

ويمضي الشاعر في التعبير عن تجربته العذبة ليقول :

رحالة فيك الحاني بلا سفن

رحالة تمنح الأرواح مجدافـــا

تلقي علي كل ميناء عسي أمل

فيهدر الموج بين الصخر دفافا

يا بحر حنن إلي شطيك أشرعتي

فالليل أمسي علي الأركان زحافا

وتمارس اللغة الرومانسية لعبتها عند الشاعر الذي يشهد الميلاد الجديد ودوران دولاب الحياة المتجددة كل صباح فترتسم البهجة علي وجه الكون ،يقول في قصيدة "بهجة" :

في الشتاء

البرد

والأيادي البيض

والأفكار و النبض..

.. المدوي ..

تحت فضفاض الملابس

والفروع السود ..

.. تيجان المجالس

تنشر الدفء وراء الأمنيات

والعيون الخضر

ترنو كالفوارس

تجرح الأمطار والقلب المسافر

خلف أستار النوافذ

ينتهي الصمت

ودقات المطر

تشعل الرغبة في الأرض

يحتويها الدفء

تشرب الماء المدام

تشرق الأوراق ـ والفجر

فنغنى بهجة اليوم الجديد .....

ونلحظ امتداد ذلك الخط الرومانسي في قصيدة "إشارة" التي استخدم الشاعر فيها العروض صحيحة،وهي من بحر الرمل التي يقول في أولها:

للسحاب البكر أرسلت الإشارة

والنهار النور تحييه البكارة

والمسافات التي بين الثواني

يرتمي في حضنها حلم النضارة

هات كأس الحسن يا بنت الطبيعة

ولا تستعطفي مني الإمارة

فغدا يرتاح في كفيك قلبي

والثواني دائرات في المدارة

وموسيقي هذه القصيدة لا تنساب فتصافح الأذن ولعل ما أحدثه الشاعر من تجديد بعروضها الأولي إلي جانب اختياره الراء رويا مختومة بالتاء الساكنة جعلها تقرع الأذان وتخدشها فكأنك تسمع أغنية حالمة حانية الكلمات علي طبلة زاعقة ذات لحن به نشاز .

وتتملك الشاعر الرومانسي حيرة إنسانية حينما يشعر أنه بلا جدار يحميه ولا قدوة أو بطل يقوي فيه الشعور بالوجود الإنساني والحضور في عالم الغياب وهو يرتاب في حقيقة بطله وفارسه النبيل أما زال حاضرا قويا لديه القدرة في أن ينفخ ريح الثورة والحرية في صدور أبنائه ويحلق بهم عاليا أم كان ذلك البطل أكذوبة إذ خارت قواه هو الآخر ووقع مثلما وقع كثير غيره من شاهق فتحطم علي أرض الواقع المؤلم ،يقول في " وقوع العصفور" :

الطفلة كانت ترقب

نجمات الحلم الواهي

في آخر شط مدينتنا

تتكسر أحلام الأطفال

الطفلة تنتظر الأنوار

والفجر يفتح أبواب الأفكار

صيرتك يا أبتا ... عصفورا

يا أبتا .. كيف العصفور يثور

علي أكتاف الأشجار

خذني يا عصفوري

علمني كيف أطير

وإذ وقع فريسة الحيرة وكثرت الأسئلة التي تزيد حيرته من الحقيقة التي يكاد يعلمها الشاعر ولا يريد أن يسمعها ليتساءل :

هل تأتي يا عصفور فترفعني

أم إنك يا عصفور

وقعت....

ولكم كنت أتمني ألا يصير الشاعر أباه عصفورا بل كان أليق لأبيه أن يكون نسرا قويا شامخا أو شمسا تنير الحياة بحضوره وتظلم بغيابه ، أما أن يختزل الشاعر أباه عصفورا فهذا ما لم أكن أحبذه لما تحمله دلالة العصفور من الرقة والضعف وقصر العمر ودنو مطاره إلي الأرض .

أما الإطار الثاني الذي يوازي إطار الرومانسية فهو الهم الوطني القومي الذي يتجاوز حدود القطر إلي بغداد ليؤكد الشاعر أن الرومانسية عنده لا تعني عكوفا علي الذات وتقوقعا في الأنا الشاعرة وإنما هي رومانسية واعية بالحاضر ومسئولة عن التعبير عن آلامه وأحلامه ولذلك أشرت أنفا إلي أنها تشبه رومانسية الأوائل أو مهد الرومانسية ومرحلتها الباكرة قبل أن تستحيل محض أحلام سريالية أو أوهام "برناسية" أو جمالية منفصمة عن الواقع فيما عرف باتجاه الفن للفن .

وإذا تجاوزنا بعض قصائد الديوان من مثل قصيدة "علي لسانك مصر" التي تمثل القصائد السهلة المنبسطة تعلو فيها النبرة الخطابية ويجتر الشاعر فيها كثيرا من المعاني والصور المألوفة الشائعة قبله من مثل قوله في هذه القصيدة :

هل يذكر الأعداء إن مروا بنا — قمنا لهم صدا بكل جنان
أجروا علينا الهول ظنوا ضعفنا — غابت عليهم قوة البلدان
مصر التي دامت لنا أنشـــودة — علوية عربيـــة العنـــوان
مصر التي نحيا لها مصر التي — قالت : أنا قبر لكل جبان

نتجاوزها مسافرين لا نقول بعيدا وإنما قريبا إلي بغداد الجرح النازف والذي يجعل الشاعر في ومضته الشعرية بين إيمان ومناشدة ، إيمان بأن النصر قريب وأن لحظة الهون تعقبها لحظة القوة ، وفي صدق الرومانسي

الوطني يناشد بغداد ونكاد نسمع صوته يناشدها في آخر القصيدة بدعائه قائلا :

بغداد يا بغداد يا أرض السلام

لا تتركي مجد العروبة للظلام

يقول الشاعر :

في كل لحظة عمره قد يستهين

أو قد يخون

لكنه في لحظة الحلم الدفين

لن يستكين

لا لن يخون

اليوم لا .. بغداد لا

لا لن تهون

فلتنظري الصبح

بغداد يا بغداد يا أرض السلام

لا تتركي مجد العروبة للظلام

ثم يرصد الشاعر واحدا ممن تسببوا في انهيار الحلم العربي يختار له صفة " الطريد " مؤكدا سفره في قافلة المستبدين أمثاله ، وتعلو نبرة الغضب معددة حصاد ذلك البذر السيئ معلنة علي الملأ أشكال الهزيمة يقول:

ويعلن ذاك انتصار

وذاك شعار

فيبدو اعتذار

ويبدو انكسار

ويبدو انحدار...

وعارك يا سيدي..

.. يختفي في جنوح النهار

ويحمل عبء انهيار الجدار

ويحمل عبء انسدال الستار

ويلعب التكرار في جملة " وعارك يا سيدي" دورا موسيقيا لافتا، كما لعب من قبل حسن التقسيم المقفى في انتصار ، شعار ، اعتذار، انكسار، انحدار في دعم ذات الموسيقي والإيقاع اليائس الذي يشبه الموسيقي الجنائزية التي يشيع الشاعر بها نفسه إذ لم يجد سبيلا إلا الموت خلاصا من حصار الموت حوله:

وعارك يا سيدي ..

.. أطلق الموت في الأمنيات

وجسَّد فينا الصراخ ..

.. علي جزء جزء الفتات

فهل منية ترتجي من صريخ الموات

ولا يزال الموت المهيمن علي الأنفس يلح علي الشاعر من قصيدة لأخرى ، فمرة يكون يائسا متمنيا الموت هربا فهو في قصيدة أخري " لهاث الموت" يحاول أن يفيق ويستعيد عزمه في رفض الموت للأوطان والإنسان بعدما أصبح موتا مجانيا بخس الأثمان والدماء لا تستنهض سوي كلمات الخرس في الأركان البعيدة :

لا.. تتزيى بالموت

وتخلي عن جرح البوح

فالبركان الزيف

لا يرجو ضوء الشمس

والركن الآتي من هذا القرن

لا يجدي فيه الهمس

لا يرنو أو يتمهلنا...

... لصناعة نفس

ودماؤك تجري ترقص...

... رقصات خرس

تتلون بالألوان الزيف

بالأصفر

بالأحمر

بالأسود يقهرك القهر

كذلك يبدو الموت طوق نجاة من حالة الملل والسأم التي يحياها المتألمون ، وفي هذا تأكيد بأن الموت في هذا الديوان يعد إحدي سمات تجربة الشاعر الفنية فدراسة أسلوبية تلحظ كثافة معدل تكرار لفظة الموت في القصائد الوطنية علي وجه الخصوص ففي قصيدة "كلنا بطل" يؤكد اكتحال العيون بالموت وأن الموت بات محتملا ويعني أنه أصبح حقيقة ليست بعيدة في هذه الأجواء الدموية الألوان التي يعيشها العربي الآن .

سمة أخري جديرة بأن نرصدها في هذا الديوان وهي بروز الحس الصوفي ممتزجا بالقصائد الوجدانية علي وجه الخصوص ، فالشاعر في إحدي ومضاته يعبر بكثافة وتركيز عما أتصور أنها صورة مختزلة للامتزاج الصوفي الوجداني يقول في قصيدة "وجد" :

حين افترقنا احترقنا

قبل انطفاء القناديل

للكون كنا الإضاءة

وتصور قصيدة "تمادي" وهي من أمتع القصائد إيقاعا ومعني نراه لا يخرج بعيدا عن ذات الفكرة التي صورتها لنا الومضة السابقة إذ يطلب

من محبوبه الذي تتسع دلالاته لتحتمل محبوبا إنسانيا أو محبوبا موضوعيا يحاول الشاعر إعادة كينونته بقوله :

فكوني شعاعا و دفئا

وكوني دموعا وطهرا

وكوني غناء وشعرا

فعند المساء احترقنا

وبين الغيوم اخترقنا

وملنا إليك وعدنا

لنحمل شوقا ومعني

فلم نر غيرك خدنا

فكوني غناء وشعرا

ولعل قصيدة " وفي الليل تسبيح آخر" تمثل هي الأخرى أجمل قصائد الديوان إيقاعا منوعا علي مستوى الشكل التفعيلي والألفاظ ذات الجرس الموسيقي الخادم للدلالتين الجزئية والعامة ، كما تعد صورة للتجربة الرومانسية الصوفية التي تتسامي بصاحبها من مستوي التجربة الحسي إلي مستوي أصفي وأطهر للجسد و الروح معا ويمثل قول الشاعر:

وخرجنا من هذا الطين اللازب

ورفعنا الرأس إلي أعلي الحاجب

وبحثنا عن هذا النجم الثاقب

مفصل التجربة الفارق بين الهادي والمثالي أو أقل إنه يمثل المطهر الذي يعبر من خلاله الشاعر ويعرج متساميا إلي صلوات في هيكل الحب ولعل من التقنيات اللافتة في هذه القصيدة حسن توظيفه لبعض الآيات الكريمة التي أضفت علي التجربة قدسية وطهرا وكما كان الموت كما رأينا سابقا أحد عناصر التجربة الشعرية فالسكر بمعناه الصوفي نجده عنصرا

آخر متغلغلا في معظم تجارب الديوان ، وقد تكون حالة السكر هدفا في ذاتها يلجأ إليها هروبا من واقع مؤلم فلا يريد مثلا أن ينتبه ليري أمامه صمت المدائن المحير حول دون منطق أو مبرر لهذا الصمت المخزي ، كما تشير قصيدة " الصمت المحير" .

وقصيدتا " الصمت المحير" و " نخلة بأرض الفرات" تمثلان في ظني نقطة التماس والالتقاء بين خطي أو إطاري الديوان المتوازيين الرومانسي والوطني فيقول متغزلا بحس رومانسي في قصيدة الصمت المحير :

إني رأيتك يا مدينة حاضري — تزهين ثوبا يحتويك مخاصرا
تغرين قلب مدائن مزدانة — والحسن في روض البهاء قد انبري
قالوا لأنت الحسن يا أفق السنا — فاستودعوا ورد الجمال معطرا
واستمسكوا بلآلئ منثورة — فوق المياه تصوغ كونا مشعرا

ثم يقول :

يا صمت أركان البلاد يهزني — جسدا جثيا كم أرباح المئزرا
دهماء ليلك يا مدائن حاضري — تمشي علي سفح الضباب تبخترا
وأنا خواء سرمدي لا يري — فوق اجتراء العين أو تحت الثري
من هزَ أشلاء البلاد أو ارتمي — في حضن أطلال القصور مخدراً
من هيَج الآلام أشعل وحدتي — حتى اجترأت علي الشجون مخيَرا

إن الشاعر عصام عبد الوهاب يقدم لنا في هذا الديوان صورا منوعة من بعض تجاربه الشعرية فيها الوطني وفيها الرومانسي مستفيدا من الشكل العمودي للقصيدة العربية حينا وكذا التفعيلي .

والديوان علي وجه العموم جيد وثري وإن كنت آخذ عليه محاولته طمس بعض الدلالات متعمدا فيها الإلغاز حتى أثر ذلك في جمالية التقبل

لقصيدة مثل " الصفر" و"الشيطان الأخرس" التي حاول فيها تجسيد حالة واقعة للأمة غير أن كثرة الشياطين من جهة و إعادة وصف أحدهم من جهة أخري قد ألبس علي القارئ وأخر عليه متعة النص الفنية لأنه أصبح معنيا فحسب بتتبع الدلالة والسير ورائها رغم أن هذه القصيدة هي الوحيدة بالديوان التي حاول الشاعر فيها أن يستعين ببعض العناصر الدرامية ، الأمر الآخر الذي آخذه عليه وقد أشرت إليه آنفا وهو تباين التجربة الشعرية والدلالة الفنية بين قصائد الديوان عمقا أو كما قلت تتجاور القصائد الكثيفة الدلالة والإشارية مع أخري مباشرة وكان أجدر بالشاعر أن تضم هذه القصائد الأخيرة من مثل ما كتبه عن " مكتبة الإسكندرية " و "علي لسانك مصر" في ديوان خاص تحت عنوان " أغنيات وطنية " علي سبيل المثال .

إن الديوان يبشر بشاعر يمتلك لغته ويتقن موسيقاه ويتعمق تجربته الأمر الذي يجعلنا نحييه ونشكره منتظرين منه أعمالا أخري قادمة أجمل إمتاعا و أذخر فكرا وأعمق أثرا .

6- من الخوف والدهشة ، إلى لغة الإدهاش

دراسة في ديوان " صحراء الدهشة "

للشاعر / مفرح كريم

يعد الشاعر (مفرح كريم) من جيل السبعينيات ، الذين وجدوا في الشعر الحر طريقا إلى البوح ، وهو جيل أفاد من الثقافة العربية والأجنبية واطلع على المنجز الثقافي الغربي ، فتثقف ، وحمل بين جنبيه وعيا وأصبح

صاحب رؤية أتاحتها له الحياة التي شهدت في العقود الأخيرة تحولات جذرية على كل المستويات السياسية والإجتماعية والفكرية والثقافية .

وقارئ الديوان ، المتأمل له جملة وتفصيلا يخرج من قراءته بقناعة وهي أن شعر الشاعر يمتاز بعمق الفكرة وإحاطة بمنظومة القيم الإنسانية ، وهو صاحب موقف ومبدأ له خلفياته الفكرية والفلسفية .

لكنه يحاول التعبير غير المباشر عن طريق الإستعارة الموحية والصورة الإشارية والترميزية ، فالديوان كله صورة واحدة أو قل القصيدة الواحدة صورة تنفجر إلى صور عنقودية يتولد بعضها عن بعض ، ورغم كثافة الصور فإن التشكيل الجمالي الصرف يتراجع أمام إحساس القارئ بعمق الفكرة التي تمثل الموقف الذي ينطلق منه الشاعر في تعبيره المؤسس أيضا على كسر التلازمية المنطقية بين الدال والمدلول ليحقق لغة مراوغة تحمل صورا أشد مراوغة .

ولأن نص الشاعر ينتمي إلى شعر الحداثة ، فإن النقد الحداثي باتجاهاته الإسلوبية والنصية هي أنجح المناهج التي تتناسب معه لذلك فإننا نلحظ كثافة في معدل تكرار تعبيرات بذاتها تشير إلى دلالات تتسع وتضيق بحسب إضطراد ورود هذه التعبيرات كالماء الخيول النار والخوف القمع الموت ، والخمر السكر .

وإذا وضعنا في بؤرة الإهتمام عنوان الديوان بوصفه البوابة الذهبية التي يمكن لنا الولوج منها إلى عالم الديوان أمكننا أن ننظر إلى العنوان مرة أخرى في ضوء طرفيه : صحراء ، الدهشة لندرك أن كل طرف من هذين الطرفين له أبعاده الدلالية الممتدة التي تتحكم في إستدعاء تعبيراته من معجم الشاعر الشعري وهذه التعبيرات ينتجها حقل دلالي واحد ، فدلالة الماء تغازل الراكض في الصحراء ، كذلك دلالة الخيول ، كذلك ما تثيره الصحراء من دلالات الخوف والقلق وكذلك الموت ، أما الدهشة فتلفت إلى دلالة النار

التي تدهش رائيها ، كذلك الخمر بفعلها في إدهاش النفس وبصيغة أخرى فإن هذه الدلالات بعينها يمكن النظر إليها في ضوء طرفين آخرين يأخذان بأعطاف التجربة هما : السجن والقمع وما يدور حولهما من خوف وقلق وتيه، والطرف الثاني طرف إرادة الإنعتاق والتحرر والإنطلاق وتدور حول هذا الطرف دوال الخيول والجري والتعبير بالحرف والرسم على الجدار والبوح بالمكنون والتطهير.

كذلك يمكننا رصد مجموعة من الدلالات التي تمثل هموم الشاعر بوصفه إنسانا وبوصفه واحدا في المجموع المصري والعربي .

فبوصفه إنسانا مثلا فلقد رصدنا فيما سبق حالة الخوف المرير الذي يعاني منه الشاعر إثر مجموعة من التراجعات النفسية والخارجية ، غير أننا محتاجون لتفصيل ذلك أن ندخل إلى عالم القصيدة ذاتها للتعرف على الرؤية المجسمة لفكر الشاعر وإحساسه اللذين تجسدا في دلالات الديوان المختلفة .

– فالدلالة المهيمنة على الديوان التي يريد الشاعر إيصالها إلى قارئيه هي دلالة الخوف ، فالخوف حالة متصلة بقصائد الديوان كلها وهو خوف متعدد الأسباب ، من المجهول ، أو قل من المستقبل ، أو هو خوف تربينا عليه في أوطاننا خوف من قمع التعبير الحر كما في قصيدة "الوحش"

(هيهات تعذبني بعد الآن
يا حرفا يسكن بين الحم
فأنا أتوارى خلف كئوس الخمر
فأرجع من صدر الوحش النافر
طلقات من ذل تصرعه
يا حرفا يقتات من العمر الآتي
لا تأكل مني أيامي)

كذلك الخوف ممزوج بالتردد في التعبير كما في قصيدة " هل يمكن أن أتحدث هذه الليلة "

(أعرف أني أمسكت بنور اللغة
لأغزل منه شموسا وأبعثرها
في صحراء الليل
. . .
– : هل يمكن أن أتحدث هذي الليلة ؟؟
– : مازال الخط معطل .
*** * ***
أنتظر على قارعة النار
أدخل بابا يغلقه خلفي أشباح مجهولون
فأقرأ – في سري – سورة ياسين
أنظر حولي ، أتبين هذا الخلط المحموم
من الأصوات السفلية
يلتف ويضربني بالأنباء القادمة
من الأرجاء
فلا أملك صرخات القلب
فمن يحمل عن أوردتي أثقال الدم النافر ؟!!)

وتبرز حالة التردد جلية كما في قصيدة " تقابلات "

(البحر لا يحد
والموت لا يحد
والزمن الذي يصلبني
– ما بين أن أكون وردة أو خنجرا –
يسير فوق شاطئ الميلاد والممات
لكنه يرتد

obeikandl.com

شاهرا علي سيف الإختيار

...

نضوت سترة المنام فجأة

أدركت أنما السؤال

يسير في الدماء كارتحال الخيال

وسرت عاريا في صفحة الأقوال

محملا بالرعب ،

والهول من مخافة السؤال)

– لكن الشاعر كما ذكرنا كثيرا ما تنتابه حالات الإفاقة واليقظة ويقف موقف الرفض داعيا إلى الثورة ، فيدعو إلى إحياء النخوة العربية ونبذ الخوف وتبرير الأخطاء كما في قصيدة " النفخ في الصور "

(إني أشهدكم كل كساء

حين تجيئون إلى الغرف السرية

يخلع كل منكم أقنعة الخوف

ويلبس أقنعة التبريرات

...

أخطب فيكم بين النوم

وأصحبكم في صحراء الصمت

لأوقد نارا للأفعال التائهة .

أدعو زمن الفرسان الأول

يوقظ فيكم نخوتنا

كي ننقذ أنفسنا من موت الأيام

أدخل خيمتكم محتكما باللغة العربية)

كذلك يدعو في قصيدة " صحراء الدهشة " إلى كسر الألفة وممارسة الفعل والتجربة

(أن نخلع عن أعيننا ثوب الألفة ،

نتعلم أن نمسك سيف الفعل)

وإرادة التطهير كما في قصيدة " رسم على جدار " تمثل ثورته الرافضة و الداعية إلى الإنسلاخ من الخوف المهيمن على النفوس .

(هبيني فطرة التطهير

و ارميني

جوادا سابحا

في كل زاوية من المدن)

– كذلك يرصد الشاعر بلغة شعرية إيحائية المفارقة ما بين عهدين أو زمنين : زمن جميل عشناه في أجواء مصر القديمة ، وزمن زائف نعيشه في ظل المتغيرات الإجتماعية والثقافية الحديثة كما يتضح ذلك في قصيدته " البكاء أمام غرفة الملكة"

(فهذا زمن اللعنة .. والعنة

والأشياء المفضوحة

والأشياء المكبوتة

والأشياء السرية .)

كذلك الأمر في القصيدة التي تليها " من إحتفالات نهاية العام "

– كذلك يرصد الشاعر في غير موضع من الديوان فكرة الموت وهي مرادفة لفكرة الخوف كما في قصيدة " النعمان بن المنذر يدخل دائرة النار " إذ يتساءل هل يكون الموت خوف أم يكون الموت صمت أم يكون الموت موت .

– وأخيرا فإن الديوان قد إحتفى بكثير من القضايا التي رشحتها الدلالات الشعرية المراوغة ، والصور الكثيفة ، والجنوح نحو الترميز الإشاري ، وإن كان لي تحفظ على إحدى الدلالات الرمزية التي نهضت عليها قصيدة

obeikandl.com

" أنت قديم وهادئ ونحن إحتمال " ، إذ دلت بعض أبياتها وصورها على المخاطب المقصود ، حيث لم يكن الشاعر – في إعتقادي– موفقا بالمرة في إختياره تعبيرات لا تليق عند مخاطبة الذات المقدسة وهي عبارات من قبيل :

(كان في عنفوان الصبا
يتمطى ، فتخلع عن رأسها طرحة الصمت
هذي السماء ،
...
إنه يتمدد ما بين زهر البلاد وبين دمانا
يراقبنا حينما نتقاسم كسرة شمس
فينظر من نومه المتطاول ، يضحك ،
ينظر في دهشة للبلاد
ويرفع كم الرداء ، ويبسطه
لتحط عليه زهور من السنة الآتية
أو ليبسط كفا تسير عليها مياه الفرات
...
إننا واقفون أمام سريره
كمن يتعبد
...
أنت قديم وهادئ
ونحن إحتمال
وأنت بجيبك كل الحقائق
...
أنت المفدى
...
أنت المفدى
...
كل يحاول أن يحتويك

obeikandl.com

وكل يحبك

. . .

نعلن أنت المفدى

ونحن الفداء)

ومع ذلك فالديوان لافت إلى كثير من الإيجابيات والمحاسن سواء أكانت في صوره أم لغته أم إيقاعاته ، الأمر الذي يجعلك حينما تقرأه فإنما لا شك ستحصل على متعة فنية ، وتعيش تجربة ربما تكون تجربتك أنت أو تجربة الآخرين بكل ما فيها من خوف ودهشة وشك وإيمان وهذا أحد أسرار العمل الجاد .

7- جناحان صوب زمن الشعر

تأملات فى ديوان " واحة السلوان "

للشاعر / د. مصطفى شعبان

(إن الشعر ما أشعرك) هذه مقولة حاول واضعوها فى نقدنا العربى القديم أن يلخصوا فيها مفهومهم للشعر فى عبارة وجيزة تختزل الشعر فيما يتركه من أثر فى نفس متلقيه ،وحديثاً لم يبعد النقاد حينما أعلو من قيمة الشعر الذى يحقق تواصلاً بين منتجه ومتلقيه مثيراً حواراً متصلاً بينهما ،محققاً الفاعلية والدينامية فى جدلٍ بلغة العاطفة .

والتجربة الشعرية التى نحن بصددها تعيدنا مرتين إلى زمن الشعر الماضى ؛ مرة نستعيد فيها مقولة أن الشعر الحقيقى هو ما أشعر قارءه بالتجربة الشعرية التى إن صدقت إنساحت طرطشاتها تنال من قارئها وتجعله مشاركاً للفعل الشعرى . ومرة تعيدنا هذه التجربة إلى ذاكرة الشعر العربى الذى برهن على مدى قرون على مقدرته – رغم الحفاظ على شكله البيتى – على التعبير بمقدرة عن المشاعر الإنسانية على اختلاف مشاربها وتوجهاتها .

وفى ذات الوقت يحاول الشاعر/مصطفى شعبان – ولا أقول د/مصطفى شعبان – أن يؤكد على الحضور الواعى للعاطفة الرومانسية ذات المنزع العذرى فى زمن الغياب الحاضر ، الذى استحالت فيه جُل التجارب الشعرية تشكيلاً لغوياً لايعكس سوى دلالاته المراوغة والمتكئة على مقدرة قارئ النص على التأويل بوصفه منتجاً ثانياً له ، والتى استبدلت بلغة التصريح الإيحاء والإشارة الرامزة فى جو أسطورى الصور أو فلسفى الخيال .

نعم إن أهم ما يمتاز به هذا الديوان هو رده القارئ ومواجهته من جديد لزمن الشعر الذى يتدفق سلساً إلى نفس قارئه عبر لغة سلسة واضحة بسيطة لا إلتواء فيها ولا إلغاز مقدماً تجربة رومانسية متدفقة العاطفة حارة المشاعر ، هائمة يكويها نار الجوى وذلك فى شكل بيتى كلاسيكى مبرهناً بطريق عملية أنه لا يلزم شكلٌ جديدٌ منفرط التفعيلات متغير البحور والأوزان والقوافى للتجربة الشعرية الرومانسية كما ظن بعض شعراء الشكل الحر .

إن الشاعر فى قصائد هذا الديوان كرسولٌ آت من جبل التوباد الحجازى يحمل رسالة شعرية تنضح ألم المجنون ،وتقطر هياماً قيسى الهوى عذرياً :

فأنت مأواى فى صحراء تلفحنى وانت سلوى فؤادٍ عاش يبغيك
وأنت دنياى أحيا فى معابدها أظلُ ولهان مشتاقاً أناجيك
وأنت حلمى الذى أبغى بلا أمل ياليتنى قد سلوته فأسلوك
وأنت ليلاى قد غدوت أعشقها كأن ماقاله المجنون يعنيك

غير أن الشاعر فى هذا الديوان يقنع بوصف هيامه وحبه من كل سبيل وهو لايتجاوز فى تعبيره عن مشاعره ذاته ، وكأنه راض عن عالمه بآلامه يكتفى بالبوح عن مكنونه مستعذباً ما أججته فيه محبوبته من نار لوعة أو هجران ، يشعرك بخوفه وتردده فى التقدم خطوة خارج تجربته التى لف بها ذاته وأخذ يتغنى بها ، كثير الإجترار لألمه فى تجربة رومانسية تجنح نحو الماسوشية التى يستعذب فيها صاحبها عذاب نفسه ولعله ظل متردداً زمناً فى الخروج من مدينة احزانه خشية الصد وإشفاقاً على نفسه من أن يصدم فى حبه فآثر ألا يبارح عالمه قانعاً بما يستعيده كل لحظة فى نفسه من ألم العذاب الحلو .وقد يعد بعضنا موقف الشاعر هنا موقفاً سلبياً يحتاج إلى جسارة ومغامرة تلك المغامرة التى لن تثمر إلا عن أمرين : إما النجاح وإما الإخفاق ،غير أنه يتشكك فى النتيجتين كلتيهما فيعود لائذاً بالقصيدة كمعادل موضوعى لتجربته الجياشة يهدى فيها هواه لمحبوبته ذلك الهوى الذى بلغ منتهاه ، ومنتهاه هو محبوبته التى ملأت عليه الدنيا ، غير أنها فى مقدارها السامى لايعدلها شئ :

أهدى إليك هواه لا أضن فهل تدرين مقدار مانويت أهديك
مقداره أنت إن أردت أعدله لكنه ليس من شئ يضاهيك

ويعود كعادته منكفئاً على قلبه الصغير يحاول هدهدته وتخفيف آلامه فى حوار أشبه بالمنولوج الداخلى فى الشعر كما فى قصيدتيه (إلى متى يا قلب؟)، (لقاء) .

إن الشاعر فى هذه التجربة (أحادية الطرف) يقع فريسة احساسه بأمله أن محبوبته ستشعر به حيناً ومبادلته مايجد ،وحيناً آخر يقع فريسة احساسه بالسراب نتيجة توقعه إعراضها عنه أو مقابلة حرارة قلبه بفتور مشاعرها نحوه ، وكلما دنت منه المحبوبة أو بعدت أهاجت عنده مشاعره وجعلته أكثر ألماً لعدم وضوح موقفها تجاهه :

تدانيت ثم تباعدت عنى كأنك شك بلون اليقين

وفى النهاية يقنع بموقفه القديم وهو استعذابه ألم حبها الذى ملك عليه نفسه فأصبحت هى مصدر حياته وفنائه معاً :

بك أحيا فيك أفنى منك ذقت الحب نارا

ولعلك قد لاحظت لعبة حروف الجر فى ذلك البيت التى استطاع الشاعر أن يتوسل بها للتعبير عن امتلاك المحبوبة لأطراف نفسه وتحكمها فى مصيره وحاله .

وقصائد الديوان قد نسجها د/ مصطفى شعبان فى لغة يسيرة وصبها بحوراً نغمية متجانسة وفيضان قلب الشاعر الهادر ،عاقداً قوافى استطاعت أن تعبر بيسر عن التجربة الشعرية ، فحرف السين على سبيل المثال الذى كان روياً لقصيدته (أنت الحياة) تناسب باقتدار مع حالة البوح التى يمارسها الشاعر فى التنفيس عن آهاته المكتومة تماماً كما فعل شوقى والبحترى من قبلهما حينما اختاره للتنفيس عن حزنه الدفين وبوحه بالمكنون :

ادمعى بحر موجة ذكريات عالمى آلام تدور برأسى
أسراباً أعيش فى كل يوم أم عذاباً أذوق من كل جنس
يا لقلبى كم ذاب فى البعد وجدا لم يذق من ينبوعه غير بؤس
كم هوى أنىَّ تذكرى فى حنين شوّق بأس قاهر كل بأس
هائماً فى دنيا الخيال شريداً بين طيف طاغٍ عليه وهمس

وإن كان لي فى نهاية المطاف أن أقول شيئاً كنت أتمناه فإننى أستطيع القول بأن لغة الديوان رغم سلاستها ووضوحها كانت تحتاج إلى مزيد من الإختزال والتكثيف حتى لاتذهب بالتجربة نحو المباشرة ، فالشعر فن لغوى فى الأساس واللغة الشعرية ذات مقدرة هائلة وطاقته دلالية عالية يمكن تفجيرها بشئ من الإقتصاد فى العبارة الموحية دون تزيد وتكرار . كذلك كنت أحبز أن يكون للشاعر موقف أكثر عمقاً مما حوله حتى ولو كانت محبوبته ؛ وبصيغة أخرى فإن الفكر العميق فى ذهنية الشاعر يعينه على صنع صور أخفى على النفس وأوقع على الأذن وتضحى التجربة عندئذ تجربة أكثر ثراءاً وأبعاداً وتنويعاً على مستوى الموضوع والشكل .

لكن هذا لاينال أبداً من قيمة هذا الديوان الفنية التى عبر بها إلى زمن الشعر العذرى حيث يفيض الشعر صدقاً فى التجربة وحرارة ووجداً بعيداً عن زمن أصبح كل شئ فيه غريباً ً حتى المشاعر الإنسانية .

ثانيا : في القصة

1- جماليات المكان فى رواية

" عمارة يعقوبيان "

للكاتب علاء الأسوانى

لاشك أن عصب أى عمل فنى يمثل أساسه ، أو قل بؤرته المضيئة ، التى تشع بجمالياتها على بقية أجزاء العمل ، وفى ذات الوقت فإن أجزاء العمل تنتهى بشكل أو بآخر إلى ذلك العصب المضئ تمتح منه جمالياته ، فى جدل متبادل يكسبه النص مذاقه الخاص ، ويضعه موضعه الصحيح وسط غيره من الأعمال . ولقد أخذت الرواية تتقدم ، وتجر قاطرة الفنون الأدبية بوصفها جنساً متأبياً على الثبات والجمود ، قابلاً للتجدد المستمر ، مستوعباً كثيراً من المتغيرات والتقنيات الفنية الحديثة .

ولقد أخذ المكان -بوصفه مكوناً سردياً – اهتمام النقاد الذين لاحظوا ، بل أدركوا أن أدباء القرن العشرين أصبحت لهم حساسية جديدة بالمكان ، تخالف نظرة الأدباء الواقعيين التقليديين ، وهذا – وكما يؤكد الناقد الأوروبى البيرس – راجع إلى المتغيرات الجديدة التى فرضت نفسها على الحياة خلال القرن العشرين ، وبالتالى دفعت الأدباء إلى تغير نظرتهم لها " إن تغير طبيعة الإحساس بالحياة إذن هو الذى جعل أدباء القرن العشرين يغيرون أسلوب تعاملهم مع الواقع ، فلم يعد إحساسهم بالمكان يبعث فى أنفسهم الشعور بالإطمئنان لذلك تغيرت نظرتهم إليه "[1].

ولقد ظل اهتمام النقاد والفلاسفة بالمكان فى تزايد ، لدرجة أنا وجدنا ميشيل بيتور يؤلف كتاباً عام 1968 ، بعنوان " عبقرية المكان "، وهذه العبقرية تنسحب على المكان الروائى ؛ بل كثيراً ما يجسد العمل الروائى هذه العبقرية ، أو قل الجمالية ويعطيها أبعادها وملامحها المائزة " ... فكأن للمكان ، حقاً ، عبقريته .وكأن عبقرية الأدب ، حقاً ، حيزه . فكأن الحيز إذن ، هو الذى يجسد عبقرية الأدب "[2] ، ولقد بات فى أدبيات الكتابة النقدية الروائية القول إن المكان أضحى بطلاً قائماً برأسه فى العمل ، بل مهيمناً ومحركاً الأحداث فيه " فلا يدخل المكان – لذلك – فى القصص بوصفه انتشاراً مجرداً للأحداث ولحركات الشخوص بل بوصفه بطلاً من الأبطال ، ومحوراً محركاً للشخوص والأحداث ، فلم يعد أحجاراً وتراباً وكومة غبار ، إنه الكائن الذى نألفه ، نحبه ، ندافع عنه، ثم نشعر بالأسى لفقده "[3]، أولم يسهم المكان فى منح القيم أسماءها، وكذلك فى منح البنى الاجتماعية هويتها؟؛ إذ نستعير للقيم نعوتاً مكانية فنقول (قيم شريفة، أو قيم وضيعة)، كذلك للطبقات الاجتماعية فثمة طبقات (عليا، أو سفلى)، هذا على المستوى اللغوى والمعرفى العام . وعلى مستوى العمل الروائى بوصفه بنية فنية خاصة فإن المكان إلى جانب غيره من المكونات البنائية ؛ كالزمان

والأحداث والشخوص فى ارتباط هذه العناصر جميعاً يعود ليؤكد أهميته فى بنية العمل ، إذ يشكل هذا الارتباط " البطانة الفنية للقصة"[4]. ولما كان المكان عنصراً غير محايد لدى الأدباء الجدد ، ولما كان ورود ذكر أمكنة ما فى رواية ما ليس من قبيل الإشارة العابرة حيث يكون فيها المكان عنصراً مسطحاً أملس ، فإن من الضرورى التأكيد أن ثمة علاقة بين عنصر المكان وغيره من العناصر الأخرى كالدلالة أو المعنى؛ فالعلاقة بين الدلالة ووصف الأمكنةليست دائماً علاقة تبعية وخضوع" بل إن الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة فى رواية ما قد يسمح أحياناً بإقامة دراسة سيميولوجية فعلية . ولقد نبه رولاند بورنوف إلى القيمة الرمزية والأيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب واعتباره وجهاً من وجوه دلالة المكان "[5] . على أن الإفراط فى وصف الأمكنة يضر بالعمل لاشك ، ويعمل على التوقف السردى[6]، خاصة إن كان غير خادم للنص ومجرد زينة لفظية ؛ فإنه فى هذه أيضاً يعد ضرباً من الحشو والإيهام بالواقعية[7].

ورغم أن عمارة يعقوبيان تنتمى تصنيفياً إلى الرواية الواقعية ، فإن كاتبها حاول " أن يلاحق تفاصيل المكان ، بيد أنه لم ينخرط فى لعبة واقعية مفضوحة"[8] ، أى أن أمكنة الرواية وكذا شخوصها وأحداثها لم تكن تحيل القارئ إلى وقائع عينية ، بقدر إحالتها إلى أبعاد ودلالات تشكل مجتمعة هوية النص . ومن ثم فإن عنصر المكان هو العنصر اللافت فى رواية "عمارة يعقوبيان" وذلك منذ عتبته الأولى – العنوان – الذى يتأسس صياغته على ما يسمى بالمكون الفضائى، وهو أحد مكونات خمسة حددها أحدهم[9] فى صياغة أى عنوان روائى ، فى حين أن بقية المكونات – كما سيظهر – محيلة إلى أماكن متضمنة .

غير أنه ينبغى الإشارة إلى أننا فى مقاربتنا لجماليات المكان بالرواية نتجاوز الجدل غير المجدى بين بعض النقاد فى تحديد أى

المصطلحات أدق فى الدلالة على المكان: (الحيز أم الفضاء أم المكان)[10]. فمهما كانت دلالة كل مصطلح الخاصة دلالة مفارقة بعض الشئ لدلالة المصطلح الآخر ؛ فإن المكان يبقى أصل هذه المصطلحات وأقدمها وأكثرها انتشاراً واتساعاً ، والجدل فى استخدام مصطلح عن آخر جدل يدل فى النهاية على أن المكان يعد كياناً إشكالياً من حيث قابليته "لزحم المسافة الهائلة القائمة بين أصغر مساحة يتخيلها الإنسان وأقصى ما يمكن أن يكون عليه الكون العظيم : النقطة مكان، والكون نفسه مكان ، وجميع ما يقع بينهما على خلاف اختلاف الحجم والمساحة أمكنة "[11] .

وتتعاظم إشكالية المكان حينما نعرف أنه مفهوم – رغم بساطته فى الظاهر، وغموضه وعمقه – يعد بؤرة تتقاطع عندها معارف متباينة من لغة، وفلسفة، ورياضيات، وعلم نفس وجغرافيا، واقتصاد، بل وأنثربولوجيا وسوسيولوجيا دون إغفال الفن والعمارة وعلم الجمال ، هكذا غدت مقولة المكان "من الخطورة ما يجعلها موضوعة تتشعب إلى رؤى ذات طبيعة ميتافيزيقية بعدما كانت تدرك فقط فى الحدود الجغرافية والاجتماعية والنفسية. ذلك أن المكان فى صلته بالذات المبدعة والمتلقية، يتخذ من الصفات المتشابكة ما يجعله من المقولات الأكثر تعقيداً على مستوى المعنى والمبنى. وأن فك هذه العلاقات يقتضى من الدرس التحليلى أن يسترفد سائر المعارف التى أنتجتها العلوم الإنسانية لفك ألغازه"[12]، لذلك كله ، ولما أشرنا إليه من الحساسية الجديدة لأدباء القرن العشرين تجاه المكان ، فقد أصبح المكان" يمثل إحدى علامات الرواية الحديثة"[13] ، وصفه عنصراً غير زائد فى الرواية" بل هو متحكم فى الوظيفة الرمزية والحكائية ويتضمن معانى عديدة فى العمل الروائى ويدخل فى علاقات متعددة مع المكونات الحكائية كالسرد والشخصيات والأحداث "[14] .

فالخلاصة أن المكان أصبح معادلاً للحياة ، وفى ذلك يقول جورج بيرك أن تحيا هو أن تعبر من فضاء إلى آخر محاولاً أقصى مايمكن ألا تتعثر " [15] .

والاهتمام بالمكان فى الرواية وإن كان فى العقود الأخيرة قد أخذ حساسية جديدة فإنه فيما قبل ذلك بزمان قد استحوذ على أذهان الروائيين الواقعيين التقليديين ، فلم يكن أحدهم ليكتب قصة إلا وكان المكان يأخذ نصيباً وافراً كخلفيات وأطر للأحداث لدرجة التزيد أو الزينة اللفظية ، ولعل بلزاك كان واحداً من أولئك اللذين لم يستطيعوا أن يفكروا فى شخوص أعمالهم بمعزل عن البيوت التى يقطنونها " فتخيل مخلوق بشرى بالنسبة لبلزاك إنما يعنى تخيل المقاطعة ، المدينة ، أو ركن المدينة أو البناية التى عند منعطف الشارع ، بعض الغرف المفروشة ثم أخيراً الرجل أو المرأة التى تعيش فيها " [16].

ورواية" عمارة يعقوبيان " إذا وضعناها بإيذاء التصنيفات الثلاثة لحركة المكان ، وجدناها تخضع لما يسمى الحركة "الدائرية المسورة"[17]، فهى ليست امتدادية ولا ارتدادية، والمتلقى بإزائها يخضع للتصنيف المسمى "مكان ما قبل النص" وعنه يقول أحدهم "وهو المكان الذى يستمد واقعيته من كونه موجوداً قبل النص، الذى يعيد تشكيله أو ينطلق منه بغية إنتاج قيمة فنية وجمالية وتكاد سماته تطابق الواقع إلا إنه فى عبوره للفن الروائى يتخذ سمات مغايرة "[18]. وزمن الرواية يتناسب مع واقعيتها هو الآخر، فهو زمن خطى طولى ليس دائرياً أو نفسياً . وبالتالى فإن الرواية تبدو واقعية زمناً ، ومكاناً ، ورؤية؛ لم يحافظ كاتبها على مسافة بعيدة بينه وبين الراوى، فكثيراً ما يتطابقان، أى أن الأنا الثانية كثيراً ما تتطابق مع الأنا الأولى ، على عكس الرواية الجديدة التى تعتمد –تقنياً – على مسافة كافية بين "أنا" الكاتب و "أنا"الراوى ضماناً لحيدة الكاتب[19]، ومسرحة الأحداث. كما كتب

"الأسوانى" روايته بلغة السارد العليم، الذى يهيمن على الأحداث – بتعبير بويون[20]– ، وتصنف رؤيته " رؤية من الوراء " ، والراوى – أى الأسوانى – لم يكن محايداً – فى ظنى –إذ يلاحظ القارئ تدخله كثيراً فى الرد ؛ على عكس ما زعمه بعضهم[21] من حيدة الراوى فى يعقوبيان .

غير أن السؤال الذى يطرح نفسه : من أين تتشكل جماليات المكان فى هذه الرواية رغم أنها تنتمى – كما لاحظنا – إلى الرواية الواقعية ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تفضى بنا إلى النظر إلى المكونات أو العناصر الحكائية التى تلتحم جميعاً مشكلة بنية السرد من شخوص وأحداث وزمان وذلك سعياً لإثبات أن الأمكنة التى وردت فى الرواية سرداً أو وصفاً تجاوزت حدود الواقعية إلى الفنية الخالصة ، ولم تعد زينة موهمة بالواقعية ، تأسيساً على مقولة إن النص الأدبى يعيد إنتاج[22]المكان الواقعى بشكل جديد فنى ، حيث يحدث لون من التبادل ، بل قل التماهى بين ماهو واقعى وما هو فنى " فيكون كلاهما فى حالة اعتماد متبادل أو تضامن وجودى "[23] . وهكذا تتشكل جمالية المكان فى هذه الرواية من خلال النظر إلى المكان لا بوصفه عنصراً زائداً أو زينة " بل هو متحكم فى الوظيفة الرمزية والحكائية ويتضمن معانى عديدة فى العمل الروائى ويدخل فى علاقات متعددة مع المكونات الحكائية كالسرد والشخصيات والأحداث "[24] ، إضافة إلى أن المكان يتخذ أبعاداً شتى فى النص الروائى تكسبه بعداً جمالياً خاصاً ، هذهالأبعاد تعكس ما ألمحنا إليه عالياً من أن المكان نقطة تتقاطع عندها علوم إنسانية ومعارف شتى من علم نفس ، واجتماع ، وتاريخ ، بل علوم ومعارف تجريبية من فيزيقا وهندسة ألخ .

–ولعل البعد الزمانى هو أول بل أهم هذه الأبعاد جميعاً على المستوى العام نظرياً ، وعلى مستوى روايتنا على وجه الخصوص .

إن ارتباط عنصرى الزمان والمكان معاً فى النص الأدبى ارتباط له دلالته ، وله طبيعته الخاصة يصعب خلخلة أحدهما عن الآخر ، على عكس الفنون الأخرى حيث يسهل العثور على عنصر الزمان فى فن الموسيقى مثلاً ، وكذا يسر العثور على عنصرالمكان فى التصوير[25] ، ثم إن هذين العنصرين لهما فى النص الروائى خصوصيتهما وذلك بوصفهما ركيزتى "الإدراك العقلانى"[26]، فالعلاقة بينهما علاقة ارتباطية لا يمكن تصور أحد طرفيها بمعزل عن الآخر ، فالمكان عند أحدهم " جسد للزمان"[27] ، وبتعبير آخر إن الزمان مغروس[28] فى المكان . ولقد استقر الحديث عن بنية مكانية رباعية تشمل الطول والعرض والارتفاع والزمن، وذلك بسبب اعتبار بعضهم الزمان مكاناً متريا رياضياً أحادى البعد ، وذلك لأن " الزمان يشارك المكان خصائصه الطبوغرافية من مثل : التواصل ، والاتجاه ، والاتصال ، ولأنه يمكن تعريف المسافة بين نقطتين – من حيث الوقت – بأنها المدة بين حدثين "[29] .

وبالجملة فإن المكان فى السرد – رغم سطوته – محتاج إلى الزمان ليضئ دلالاته المتعددة "ويوضح أهميته وضروريته البنائية مما يحيى المكان ويشخصه ويمنحه خصوصيته وتفرده عن غيره من الأمكنة"[30]، ومن ثم فإن "الأسوانى" قد أراد أن تكون "عمارة يعقوبيان"مكاناً مكتنزاً بالدلالات الزمنية، بل شاهداً على ثلاثة عصور زمنية : عصر ما قبل الثورة ، ثم عصر الثورة ، ثم عصر الانفتاح . ولقد ألح بجهد خفى على صرف نظر المتلقى الذى يعرف العمارة جغرافياً إلى ما تمثله هذه العمارة من معادل أو رمز حتى يظل قارئه شاخصاً إلى ما خلف الدلالة الجغرافية الجامدة والسباحة فى فضاء زمنى عبر جسر الفضاء المكانى الذى تمثل الرواية بؤرته ، مشيعاً جواً سحرياً تاريخياً مدهشاً لتاريخ العمارة وبانيها وظروف نشأتها (فى عام 1934 فكر المليونير هاجوب يعقوبيان ، عميد الجالية الأرمينية فى مصر آنذاك ،

فى إنشاء عمارة سكنية تحمل اسمه فتخير لها أهم موقع فى شارع سليمان باشا وتعاقد مع مكتب هندسى إيطالى شهير وضع لها تصميماً جميلاً : عشرة أدوار شاهقة من الطراز الأوروبى الكلاسيكى الفخم : الشرفات مزدانة بتماثيل لوجوه إغريقية منحوته على الحجر والأعمدة والدرجات والممرات كلها بالرخام الطبيعى والمصعد ماركة شندلر على أحدث طراز .. استمرت أعمال البناء عامين كاملين خرجت بعدهما تحفة معمارية جاوزت كل توقع لدرجة جعلت صاحبها يطلب من المهندس الإيطالى أن ينقش على بابها من الداخل اسمه "يعقوبيان" بحروف لاتينية كبيرة تضاء ليلاً بالنيون وكأنه يخلد اسمه ويؤكد ملكيته للمبنى البديع)[31] .

ويمكننا القول أن العمارة تمثل على المستوى الزمنى ما يمكن تسميته بفكرة "الماضى الأليف" وهى فكرة أصبحت منتشرة فى الكتابات الجديدة تعبر عن ارتباط الإنسان المعاصر بأمكنة الماضى بكل سذاجته، وبراءته، وطفولته، وبالجملة بالزمن الجميل فى مقابل زمن الزيف، والرداءة، وعصر الاستهلاك، وغياب القيم ، وترديها ، وخلخلة البناء الاجتماعى وانقلاب هرمه. وهكذا تتجسد المفارقة وتتجلى كلما أوغل القارئ فى التجول بين أمكنة الرواية ، لا يكاد يسير قدماً حتى يتعثر بكثير من المفارقات والتناقضات تحسب لصالح الماضى على حساب الحاضر .

تشهد العمارة تقلب القيم الاجتماعية والخلقية وتبدلها بل تدهورها فى النصف الثانى من القرن العشرين . وينسحب القول ذاته على بقية الأمكنة الواقعة فى وسط البلد بالقرب من العمارة ، التى ترتبط زماناً بهذه الأمكنة جميعاً فى وسط القاهرة من بارات ومحال تجارية (ظلت وسط البلد – لمائة عام على الأقل – المركز التجارى والاجتماعى للقاهرة حيث تقع أكبر البنوك والشركات الأجنبية والمحال التجارية وعيادات ومكاتب مشاهير الأطباء والمحامين ودور السينما والمطاعم الفاخرة ....) " الرواية ص47 ، 48 " ،

ولم تلبث وسط البلد أن فقدت الكثير من رائحة الماضى الأليف الجميل عبر الزمن (ثم جاءت السبعينيات فبدأت وسط البلد تفقد أهميتها شيئاً فشيئاً وانتقل قلب القاهرة إلى حيث تعيش النخبة الجديدة فى المهندسين ومدينة نصر ، واجتاحت المجتمع المصرى موجة كاسحة من التدين فلم يعد من المقبول اجتماعياً أن تشرب الخمر واستجابت الحكومات المصرية المتعاقبة إلى الضغط الدينى ...) " الرواية ص49 " ، والأمر ذاته يمكن أن يقال على شركة الأسمنت السويسرية . ولقد وصف الراوى فى " يعقوبيان " لوحات فنية تختلف فى درجة عطائها الجمالى عما يقدمه السرد ، والتمييز بين الوصف ، والسرد توقف عنده تودوروف ، وأكد أنه قد ينشأ عنه ما يسمى " الأزَمنة _ بفتح الميم – "[32] ، ونلحظ هذه الفكرة جلية واضحة مع " زكى الدسوقى " سليل العائلةالأرستقراطية ، الذى كان التغير فى الزمن سبباً رئيساً فى إحساسه بالضياع وعدم ألفة الحاضر الذى أضحى يستنكر فيه كل شئ ، فهو حى بروحه ووجدانه فى الماضى الأليف الذى بقيت منه أطلال هى التى تربطه بالحياة كعمارة "يعقوبيان" التى يوجد فيها مكتبه الهندسى الذى اشتراه له أبوه الوزير السابق فى عصر الملكية. وكذلك بار مكسيم الذى لايزال محتفظاً بكثير من ملامح الماضى خاصة كرستين صاحبته ؛ إنه فى ارتباطه الحميمى بالعمارة ذات الطابع المعمارى الأوروبى الفريد يتحدث لمحبوبته الصغيرة " بثينة " بكل حرقة وحسرة (عارفة يا بثينة أنا باحس إن عمارة يعقوبيان..أنا أقدم ساكن فيها .. كل بنى آدم وكل متر مربع فى العمارة أعرف تاريخه.. عشت فيها معظم حياتى شفت فيها أيامى الجميلة وحاسس إن عمرى من عمرها .. يوم ما تنهد العمارة دى أو يجرى لها حاجة هاأموت فى نفس اليوم ..) "الرواية ص232"، وينطق عنه الراوى دالاً على نفس المعنى حول بار مكسيم الذى يمثل الماضى الأليف والذى استبدل – وكما يقول الأسلوبيون – بـ" الأليف " "الأنيق" ليعظم "أزمنة المكان" قائلاً : (

كل شئ فى مكسيم يحمل طابع الماضى الأنيق مثل سيارات الرولز رويس العتيقة وقفازات السيدات الطويلة البيضاء وقبعاتهن المزدانة بالريش وأجهزة الجرامافون ذات البوق والإبر الذهبية والصور القديمة الأبيض والأسود ذات الإطارات الخشبية الداكنة التى نعلقها فى حجرات الصالون وننساها ومن حين لحين نتأملها فنحس بحنين وشجن ..) " الرواية ص150 " ، وهكذا استحال المكان عند زكى الدسوقى وأقر أنه صورة فنية تذكره ببيت طفولته ، كما استحال– وبلغة الأنثربولوجيين -مكاناً أمومياً حميمياً ، وكونه الأول ، فالمكان وكما يقول " غاستون باشلار " هو " المكان الأليف " الذى تتحقق ألفته " حين نحلم بالبيت الذى ولدنا فيه ، وبينما نحن فى أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط فى ذلك الدفء الأصلى، فى تلك المادة لفردوسنا المادى . هذا هو المناخ الذى يعيش الإنسان المحمى فى داخله . سوف نعود إلى الملامح الأمومية للبيت "[33]، ذلك لأن " كل مناطق الألفة موسومة بالجاذبية . وجودها هو الوجود الهنيئ. "[34] ، وبذلك تتضح أكثر كنه العلاقة التى تربط بين زكى الدسوقى وأمكنة زمانه الأليف ، إنها بالنسبة له " صورة الحميمية المريحة سواء كان معبداً أو قصراً أو كوخاً "[35].

والكاتب فى يعقوبيان يستدل بالمكان على معدل تغير الزمان وليس العكس ، تأسيساً على لون من التراسل ما بين سكونية المكان ونسبيته ، وبين حركة الزمان وإطلاقه ، فتبدُّل الزمن من الألفة فى الماضى إلى الغربة فى الحاضر " لا نستدل عليه من خلال مجموعة من الوقائع التى تشكل تاريخاً لكن من خلال مجموعة وقائع مكانية "[36] ، فبارات وسط البلد لم تكن كعهدها الماضى من حيث ما تقدمه من أجود أنواع الخمور ، ومن حيث نوعية مرتادیها من الزبائن ، بل أمست مضمحلة الحال ؛ فاتجه أصحاب بعضها إلى تصنيع الخمور الرخيصة (واتجه البعض الآخر إلى تصنيع الخمور فى معامل بدائية بدلاً من شرائها من أجل مضاعفة الأرباح ، كما

حدث فى بار هالجيان فى شارع الانتكخانة وبار جامايكا فى شارع شريف ، وقد أدت هذه الخمور المصنعة، الرديئة إلى حوادث أليمة .... وهكذا ، لم تعد البارات الصغيرة المتبقية فى وسط البلد أماكن رخيصة ونظيفة للترفيه كما كانت فى السابق بل صارت أوكاراً سيئة الإضاءة والتهوية يرتادها زبائن من الرعاع والمشبوهين فى أغلب الأحوال ...) " الرواية ص 50 ، 51 " ، وكذلك الأمر فى بناية " يعقوبيان " ذاتها إذ كانت شققها الفسيحة يسكنها علية القوم وكبارهم، وسطح العمارة قد خصصت حجراته الحديدية سكنى للكلاب أو كحجرات غسيل أو للطهاه ، وقد كان هذا قبل الخمسينات ، وبعد الثورة استولى بعض ضباطها على بعض الشقق وزحف التحول على ملاح السطح لتأتى مرحلة أخرى هى مرحلة الانفتاح لتشهد تطوراً ثانياً لهذا السطح الذى عاد فسكنه أناس عاديون، عمال وموظفون ونازحون من مدن أخرى طلباً للعمل بالمدينة (ثم جاء الانفتاح فى السبعينيات وبدأ الأثرياء فى الخروج من وسط البلد إلى المهندسين ومدينة نصر وباع بعضهم شققهم فى عمارة يعقوبيان وخصصها البعض الآخر كمكاتب وعيادات لأبنائهم حديثى التخرج أو قاموا بتأجيرها مفروشة للسياح العرب .... وانتهى الأمر بنشأة مجتمع جديد فوق السطح مستقل تماماً عن بقية العمارة، استأجر بعض القادمين غرفتين متجاورتين وصنعوا منهما سكناً صغيراً بمنافعه (دورة مياه وحمام) بينما تعاون البعض الآخر (الأكثر فقراً)ليصنعوا حماماً مشتركاً لكل ثلاث أو أربع غرف وصار مجتمع السطح لا يختلف عن أى مجتمع شعبى آخر فى مصر ....) " الرواية ص23 ، 24 " .

لقد كان المكان على النحو السابق تبدو جمالياته من كونه مقصورات يتكثف فيها الزمن الأليف لدى " زكى الدسوقى " وأبناء جيله وطبقته ، إذ يرفضون الذوبان فى الزمن ، من هنا أصبح جسده الضئيل – بوصفه مكاناً محايثاً للمكان الحاضر – بينما تظل روحه وأحلامه ومشاعره

هناك فى الماضى تأججها تلكم الأمكنة الباقية من ذاك الزمن ، شاهدة على ألفته وجماله .

تلاحمت إذن اللوحات الوصفية مع السرد والحوار لتكريس هذه القيمة مع شئ من لعبة مونتاج سينمائية ، إذ لاحظنا استخدام المونتاج الزمانى حيث "تظل الشخصية ثابتة فى المكان ويتحرك وعيها فى الزمان"[37].

– وإذا كان المكان كما وضح فى السطور السابقة قضباناً يجرى عليها الزمان مظهراً لوناً من المفارقة بين الماضى الأليف والحاضر المستنكر فإنه أيضاً أصبح شاهداً على تطور القيم الاجتماعية والسلم الاجتماعى، وهكذا يعود المكان مرة أخرى ليثبت وظيفته الترميزية والتفسيرية فى آن، إذ يستحيل المكان فى هذه المرة فضاءً دالاً على البعد الاجتماعى" الذى يجعل من المساحة الكونية للمكان مساحات بشرية محددة"[38] بسمات اجتماعية تجعل لها بحق شخصية اجتماعية لها ملامحها المميزة والفارقة عن غيرها ، وتتجلى الوظيفة الترميزية للمكان – العمارة – إذ حاول الكاتب أن يختزل فيها كافة المتغيرات الاجتماعية التى شهدتها مصر منذ الأربعينيات حتى عصر الانفتاح . ويكاد يجمع كل من تناول هذه الرواية على هذه الفكرة المحورية ؛ فما أصاب العمارة من تصدعات سيسيو تاريخية "هو نفسه ما شهدته مصر من تصدعات سيسيو تاريخية ، مست كافة البنى الاجتماعية والثقافية للإنسان المصرى"[39]، إنها "ماكيت" مصغر، مكثف بشتى الدلالات العاكسة للتحولات الإجتماعية لمصر خلال الخمسين عاماً الأخيرة ؛ ينطلق المؤلف من العمارة بله "من وسط البلد ليصبح مصر كلها بكل ما يموج فيها ويجرى"[40]. لقد أضحت العمارة خاصة ، ومنطقة وسط البلد عامة فى الرواية "وعاء جلدياً يتم حشوه بأعداد ضخمة من شرائح المجتمع العديدة وحالات السكان الفريدة "[41]؛ فعلى مستوى العمارة ذاتها

نلاحظ إعادة تشكيل المكان على نحو دال لافت إذ يمثل سطحها بالنسبة للبناية كلها هرماً اجتماعياً مقلوباً ، بعدما سكن أعلى المكان أدنى الطبقات الاجتماعية، ولقد قدمنا بالذكر مراحل التغيرات الزمنية ومن ثم الاجتماعية التى طرأت على حجرات السطح وكذا بعض شقق العمارة التى أصبحت هى الأخرى فضاءً دالاً على تغير الطبقات الاجتماعية بحسب ما توارد عليها من سكان . وخارج نطاق العمارة صورت لنا براات وسط البلد جانباً موازياً من هذا التغير الاجتماعى، ويجسد الكاتب المفارقة الاجتماعية بين زمن وزمن برسم لوحتين وصفيتين لمكانين هما : نادى السيارات الذى كان محطاً لزوار علية القوم قديماً، وكيف أن مكاناً آخر حديثاً حل محله – هو كبابجى الشيراتون –كاشفاً بدوره عن نمو طبقة إجتماعية جديدة مغايرة . وتجسيد الكاتب لهذه المفارقة المكانية الاجتماعية جاء فى صيغة أشبه بالتشكيل السينمائى خاصة المونتاج الذى يشير إلى مجموعة الوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وذلك " كالتوالى السريع للصورة ، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صور مركزية بصور أخرى تنتمى إليها"[42]؛ فالفرق بين نادى السيارات وكبابجى الشيراتون (والفرق بين نادى السيارات وكبابجى الشيراتون يعبر بدقة عن التغيير الذى طرأ على النخبة المصرية الحاكمة قبل الثورة وبعدها ، فالوزراء الأرستقراطيون فى العهد البائد ، بتعليمهم وسلوكهم الغربى الخالص كان يناسبهم تماماً نادى السيارات حيث يسهرون كل ليلة ويصطحبون زوجاتهم بفساتين السهرة العارية ويحتسون الويسكى ويلعبون البوكر والبريدج .. أما الكبراء فى العصر الحالى ، بأصولهم الشعبية غالباً وتمسكهم الصارم بمظاهر الدين ونهمهم إلى الطعام الشهى فإن كبابجى الشيراتون يلائمهم حيث يأكلون أفخر أنواع الكباب والكفتة والحمام المحشى ثم يشربون أكواباً من الشاى ويدخنون المعسل على الشيشة التى أدخلتها إدارة المطعم بناء على طلبهم) " الرواية ص203 " .

لوحات أخرى مكانية تسقط على عين المشاهد لتحل محل أمكنة قديمة مرتبطة بالطبقة الإجتماعية تعظم دلالة نمو طبقات اجتماعية جديدة فى ظل عصر الانفتاح وما بعده ؛ فأحد المعارض أسفل عمارة يعقوبيان كان له تاريخه الخاص وتجسيده طابعاً اجتماعياً ، ففى الماضى خصصه صاحب العمارة لبيع المنتجات الفضية ، ثم آل حديثاً "للحاج عزام" – أحد نماذج ما أفرزه الانفتاح – لبيع الملابس (وظل هذا المعرض يعمل بنجاح على مدى أربعة عقود ثم تدهورت حالته شيئاً فشيئاً حتى اشتراه مؤخراً " الحاج محمد عزام " وافتتحه كمحل لبيع الملابس) "الرواية ص21". وفى ظل هذه الحقبة نمت طبقة من الأصوليين الرافضين لسياسة الدولة حيث اختارت مكاناً يكشف عن عزلتهم ومفارقتهم للمجتمع. إنه التيار الجديد الذى استقطب "طه الشاذلى" ابن البواب الذى صدمته قيم النفعية والمحسوبية الاجتماعية إلى جانب القمع والاستبداد السياسى فلم يجد أمامه سوى أن يأخذ مكانه فى لوحة مكانية عبر بها الكاتب عن ذلك التيار الرافض والمبشر فى الآن ذاته بثقافة العنف الدينى ، فقد اصطحب " الشيخ شاكر " قطب الجماعة "طه الشاذلى" إلى مكان بعيد بجوار شركة الأسمنت بطره حيث معسكر الجماعة فى الصحراء فركب سيارة تابعة للشركة وسارت زمناً فى الصحراء حتى (لاحت من بعيد أطياف أخذت تتضح شيئاً فشيئاً فإذا هى مجموعة بيوت صغيرة مبنية بالطوب الأحمر ، توقفت السيارة ونزل طه مع الشيخ وحياهما السائق قبل أن يستدير راجعاً) " الرواية ص271 "، كذلك يمضى الكاتب فى رسم لوحة متعمداً أن نضفى عليها طابعاً أسطورياً خرافياً يظل المتلقى مأخوذاً لأثره فى نفسه ، وهذه المرة للقصر الذى يسكنه "الرجل الكبير"، الذى يقاسم رجال الأعمال الجدد أرباحهم، فالحاج "عزام " الممثل لطبقة من رجال الأعمال النفعيين والانتهازيين والمتسلقين يحاول أن يصل إليه فى قصره العالى ليناقشه ، عسى أن ينجح فى أن يرضى عنه الكبير ويقلل من نسبته

فـى الأربـاح المفروضـة عليـه فرضـاً ، فيسـتقل سـيارة رتبهـا "كمـال الفـولى" سمسـار هذه الصـفقات وأحد وجـوه الطبقـة الحاكمـة الجديـدة، وتسـير السـيارة حتـى تصـل إلـى (قصـر ضـخم ذكره بالقصـور الملكيـة التـى كـان يراها فـى طفولته مقام على ربوة عالية تجعله أشبه بقلعة حصينة تحوطها مساحة لا تقل عن مائة فدان مزروعة عن آخرها) "الرواية ص321" .

هكذا كانت أمكنة الرواية التى جاءت فى الوصف خاصة –كثيراً –ما حاولت أن تكون دالاً ملحاً على المفارقة بين زمنين (سابق وحالى) وبالتبعية بين مجتمعين؛ وبينهما حاولت هذه الأمكنة أن ترصد إيقاع التغير والتبدل من القديم إلى الحديث ، كما أنها تعمق منظوراً ثنائياً ناتجاً عن هذه المفارقة الضدية ؛ فإذا كان الماضى–زماناً ومكاناً –أليفاً فإن الحاضر – زماناً ومكاناً أيضاً –غريباً شائهاً ، وينتج المكان على هذا النحو سلسلة من الثنائيـات الموازيـة والمكرسـة للمفارقـة ، إذ تسـقط علـى ثنائيـة الماضـى والحاضر ثنائيات : الجميل فى مقابل القبيح ، والأصيل فى مقابل الزائف، والمنظم فى مقابل الفوضوى ، والراقى فى مقابل الوضيع .... ألخ ، ولعل فـى النصـوص التـى سـبق الاستشـهاد بهـا مـن الروايـة مـا يـدل ويغنـى عـن التكرار .

ولقد ساعد السرد الوصف فى إعادة تشكيل المكان جمالياً بتقديمه تقديماً يسمح للمتلقى أن يشارك المبدع فى ممارسة التذكر ؛ إذ أن الأماكن المتذكرة بالنسبة للمبدع والتى تعد متخيلة بالنسبة للقارئ تعود لتصبح صوراً متذكرة بالنسبة لكليهما نظراً لواقعية أمكنة الرواية ، ثم جاء الحوار فأسهم بدوره اللغوى فى إشباع القارئ بجمالية المكان ، وذلك لما يلعبه الحوار من دور فى نقل[44] القارئ من مكانه إلى أمكنة الأحداث والشخوص .

وإضافة إلى الوظيفة الترميزية التى لعبها المكان فى يعقوبيان ، إذ كثيراً ما رسمه المبدع رمزاً لزمان ماض أو مجتمع متحول ؛ فإن وظيفته

التفسيرية تنجلى واضحة حينما يحاول الكاتب من خلال وصفه المكان أن يمس دور المكان الحضارى والثقافى فى آن ؛ بمعنى أنه يحاول أن يِثّبِ البصمة الحضارية لمجتمع ما وكذا الطابع الثقافى للعصر فى الأمكنة التى يرسمها، وهذا ما نادت به "جوليا كرستيفا" وأطلقت عليه "أيدولوجيم العصر"[45]، وهذا ما لاحظناه أيضاً من خلال بعض اللوحات الوصفية لعمارة يعقوبيان أو صورة وسط البلد وشركة أسمنت طرة .

أضف إلى ماسبق ما يمكن قوله عن بروكسيما المكان ، بمعنى أن الكاتب أو قل الراوى قد حاول رصد ما طرأ على المكان الموصوف من تغيرات بفعل الإنسان ، تتناسب وحاجته الجديدة وأسلوب حياته ، فلاشك أن الطّريقة التى تنظم بها الزمان والمكان تَكّوِن شكلاً من التواصل يخضع له المرء كما لو كان جزءاً لا يتجزأ من الأفراد "[46] ، فسطح العمارة قد أعيد تشكيل نظامه على نحو يتناسب وحاجة بل ظروف سكانه الجدد ، إذ استحالت حجراته الحديدية التى كانت مسكناً للكلاب أو للطهاة أو موضعاً للغسيل فى الزمن القديم بالأربعينيات والخمسينيات إلى مساكن للطبقات الدنيا والمهمشة من الموظفين ، والعمال ، والنازحين ، وحينما استطاع " ملاك خلة " انتزاع إحدى هذه الحجرات بشرائها من وكيل العمارة نشط فى إعادة تغيير نظامها وملامحها كى تصلح محلاً لتفصيل القمصان (قام فى أسبوع واحد بتغيير ملامح الحجرة تماماً : أغلق الباب المفضى إلى السطح وفتح باباً كبيراً على الردهة الداخلية حيث علق لافتة كبيرة من البلاستيك وكتب عليها بحروف عربية ولاتينية "قميص ملاك" وبالداخل وضعت منضدة تفصيل كبيرة وبضعة مقاعد لانتظار الزبائن وعلقت على الحائط صورة للعذراء مريم وصورة أخرى لمقال بالإنجليزية من جريدة " النيويورك تايمز "الأمريكية تحت عنوان : "ملاك خلة ... ترزى مصرى عظيم ...") "الرواية ص144"، وقل الأمر ذاته فى معسكر الإخوان فى الصحراء على بعد من

شركة أسمنت طره إذ اختاروا هذه البقعة الصحراوية المعزولة ليعيدوا تنظيمها مشيدين فيها بيوتهم على النحو الذى يتناسب وبرنامجهم التدريبى والتنظيمى (الرواية ص271)، كذلك الأمر حينما أعاد الطلاب الإسلاميون تشكيل ساحة الجامعة للتجمع والخطابة والتظاهر (الرواية ص196)، إن هذه اللوحات وغيرها تجسد ما عرف بـ " علم البروكسيما "الذى يهتم أساساً بما طرأ على المكان الواحد من متغيرات تعكس بدورها الشريحة الإجتماعية التى تشغله وثقافتها وسلوكها .

– وإذا كانت جماليات المكان فى الرواية تتأتى من خلال الارتباط الوثيق بين المكان من جهة، وبين الزمان وما يتصل بتعاقبه من طبقات اجتماعية محايثة له من جهة أخرى فإن هناك وجهاً جديداً تتمظهر من خلاله تلكم الجماليات للمكان، وذلك فى ارتباطه غير المباشر بالزمان أو المجتمع رغم وقوع هذه الأمكنة فى السياق الاجتماعى العام ، يقول أحدهم " قل لى كيف تتصور الزمان والمكان وتفاعل الأسباب أو الأعداد، أو قل لى أيضاً كيف تقيم الصلات مع العالم الخارجى ، وسأقول لك من أنت "[47]، وخروجاً من التجريد إلى التحديد نؤكد هنا أن جمالية المكان تأتى فى التركيز على وصفه ذلك انطلاقاً من دوره الاجتماعى العام النفسى فى تحديد هوية الإنسان وإثبات وجوده من حيث إنه – أى المكان – يمنح لبعضنا هويتهم ووجودهم الفاعل ، لذلك نرانا ننجذب نحو أمكنة بعينها " إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود فى حدود تتسم بالحماية "[48] ، ويؤكد البعد النفسى هذه الفكرة التى مرت بنا ، فالبيت يعد أكثر الأمكنة المؤطرة حباً بالنسبة للإنسان ، لما يجده فيها من ألفة وحماية وإحساس بالوجود الحر على نحو ما ، فمكتب " زكى الدسوقى " الهندسى – بعمارة يعقوبيان – أضحى بعد فشله كمكان للعمل بيتاً آخر يقضى فيه أوقاته ، ويمارس فيه مغامراته مع الساقطات (فلم يلبث مكتبه الهندسى الذى افتتحه فى عمارة

يعقوبيان أن باء بالفشل وتحول مع الأيام إلى مكان يقضى فيه زكى بك وقت فراغة اليومى حيث يقرأ الجرائد ويحتسى القهوة ويلقى أصدقاءه وعشيقاته أو يقضى فى شرفته الساعات يتأمل المارة والسيارات فى شارع سليمان باشا) "الرواية ص11، 12" . والعمارة بتاريخها، وبار كريستين ، وندى السيارات بالنسبة لزكى الدسوقى أيضاً أمكنة ارتبط بها نفسياً ؛ لتجزرها فى الماضى الأليف وارتباطها بالزمن الجميل، يشبه ذلك ما اعتنى به علماء الدرس النفسى من دراسات حول المكان، إذ عده بعضهم أيقونة نفسية، فعندهم تتمثل من خلال المكان " جملة من الأحاسيس والمشاعر التى ربما أثارها المكان بمحمولاته التذكرية ، التى لها صلة بالذات فى لحظة من لحظاتها السالفة ... فليس القصدمن ورائه عرضه موضوعاً جمالياً ، بل الغرض فى اعتباره محولاً يمكن الذات من التقاط المشاعر والأحاسيس مما يفيض عن المكان "[49] .

–ويمنح البعد الفيزيقى وكذا الهندسى المكان فى الرواية طابعاً جمالياً بفضل ما يمنحانه من تشكيلات جمالية تخاطب الإدراك الحسى للمتلقى ؛ فالبعد الهندسى الذى يأتى أحياناً من " كثرة الاستعارات المجازية فى اسم المكان وتصويره ، واتكائها على الأشكال الهندسية وتعابير الرياضيات "[50]، كذلك تستثمر بعض العناصر الفيزيقية فى وصف المكان لإعطائه أبعاداً جمالية " وما الشمس فى حركتها ، والضوء فى امتداده وانكساره ، الصوت فى تردده والخيالات والظلال إلا حركات تحكمها قوانين فيزيائية تعمل على خلق تشكيلات بصرية وصوتية لا تخطئها العين"[51]، وتتجمع هذه الأبعاد بعدما يستثمرها " علاء الأسوانى " فى لوحات الوصف المكانية خاصة حينما تعرض لوصف أحد البارات بوسط البلد ، وقبل أن نقدم النص ينبغى أن نشير إلى أن " البار " أو قل " المقهى" أحد أهم الأمكنة المؤطرة الدالة فى الرواية العربية، أخذت فى فضاء الرواية النصى –

وفى يعقوبيان خاصة– مساحات تناسبت وباقى المساحات أو الفضاءات التى احتلتها أماكن أخرى داخل الرواية ، وقد قدم " الأسوانى" وصفه لبعض البارات داخل منظومة الأمكنة المتصلة بالماضى الأليف ومجتمعه، إضافة إلى أنها شكلت فى الرواية واقعاً إجتماعياً يعيشه الأبطال، ومسرحاً تدور فى عمقه أحداث لا يستغنى عنها النص الروائى فى إنتاج دلالاته ، ومكاناً صالحاً لإقامة شكل من أشكال العلاقة الإجتماعية "[52]، فبار "شينو" واحد من أهم البارات فى شارع سليمان باشا؛ عرف كمكان لإقامة شكل من أشكال العلاقات الاجتماعية بين لشواذ جنسياً ، يقدمه "الأسوانى" فى لوحة وصفية مكونة من جزءين ؛ الأول : يبرز فيه التشكيل الهندسى بألوانه وأبعاده (شينو chez nous كلمة فرنسية معناها "فى بيتنا" ينخفض المكان عن مستوى الشارع ببضع درجات، الإضاءة خافتة ظليلة حتى أثناء النهار بفضل الستائر السميكة والبار الكبير إلى اليسار والموائد المتراصة على شكل " بنشات " من الخشب الطبيعى المطلى بلون غامق ، الفوانيس العتيقة على طراز فيينا والأعمال الفنية المنحوتة من الخشب والبرونز المعلقة إلى الحائط والكتابة اللاتينية على المفارش الورقية وأكواب البيرة الضخمة ، كل ذلك يعطى البار شكل البب pub الإنجليزى) "الرواية ص51، 52" . ليبدأ القسم الثانى من اللوحة لنفس البار ، مرتكزاً على البعد الفيزيقى من أضواء وظلال ، وحرارة وبرودة (وفى الصيف ما أن تدلف إلى بار شينو تاركاً وراءك شارع سليمان باشا بضوضائه وحره وزحامه وتجلس لتحتسى الجعة المثلجة وسط السكون والتكييف القوى والإضاءة الخافتة المريحة ..حتى تشعر فوراً وكأنك " اختبأت" من الحياة اليومية بمعنى ما ، هذا الإحساس بالخصوصية أكثر ما يميز بار شينو) " الرواية ص 52 " ، هكذا كان بار شينو كبقية البارات فى الرواية يمثل نقطة تماس بين العام والخاص نجح فى تحقيق وظيفته مكاناً " للهروب من العالم بكل ما فيه من مظاهر الضغط ... إنه فضاء

مركزى يجمع بين سمات الداخل والخارج يجد فيه كل إنسان مكاناً وأصدقاء وعالماً حياً "[53]. مرة أخرى يعيد "الأسوانى"إنتاج المكان فنياً بتقديمه، متكئاً فى رسم ملامحه على البعد الهندسى ، واللوحة هذه المرة لبار آخر ارتبط به "زكى الدسوقى"وبصاحبته" كريستين"، إنه بار "مكسيم" الذى ارتبط به ارتباطاً نفسياً فهو " مكان محبب"[54] بالنسبة له، (فى بار مكسيم يشعر زكى الدسوقى بالراحة ، بمجرد أن يعبر ميدان سليمان باشا إلى الممر الصغير المواجه لنادى السيارات ، ما أن يدفع بيده الباب الخشبى الصغير ذى الفتحات الزجاجية ويجتاز المدخل حتى يشعر وكأن آلة الزمن السحرية قد حملته إلى سنوات الخمسينات الجميلة .. الحوائط المطلية باللون الأبيض الشاهق علقت عليها لوحات أصلية لفنانين كبار والإضاءة هادئة تنبعث من مصابيح جانبية أنيقة والمناضد المغطاة بمفارش بيضاء ناصعة ، اصطفت عليها الأطباق والفوط المطوية والملاعق والسكاكين وكؤوس زجاجية من كافة الأحجام على الطريقة الفرنسية ، المدخل إلى الحمام محجوب عن النظر بساتر (بارافان) أزرق كبير وفى أقصى المكان بار صغير أنيق وإلى يساره بيانو قديم تعزف عليه كريستين صاحبة المطعم لأصدقائها) " الرواية ص149، 150 "ذى الفتحات " كذا جاءت بالأصل والصواب "ذا الفتحات".

وإذا كانت هذه اللوحات وصفية لأمكنة محببة ، فإن تجربة " طه الشاذلى " – ابن حارس العمارة – مع مكان آخر كانت تجربة مؤلمة حينما تقدم لكلية الشرطة ظاناً أن القبول بها موقوف على الكفاءة الشخصية فقط، غير أن الرهبة التى أصابته منذ أن نزل من التاكسى أمام كلية الشرطة لازمته ، ولما تم استبعاده منها استعاد تلكم المشاهد فى امتحان الشرطة بحنق وسخط ، وتأتى صور هذه المشاهد تترى ، وتتوالى على عين مخيلة " طه الشاذلى "الصور سريعاً كشريط سينمائى – سبق أن رأينا الأسوانى يستعين بالمونتاج السينيمائى فى عرضها –مركزاً عدسته اللاقطة على أبعاد

هندسية وأسطورية تكرس الشعور بالرهبة ، وتستنفر لدى " طه الشاذلى " مشاعر قلقه وتوتره ، وهذا الجو الذى تخلقه هذه الصور هو جو يعمد الكاتب إلى تكريسه معتمداً فى ذلك على ذاكرة المتلقى وتجربته الشخصية التى تصدق على وصفه وتوقع عليه (هكذا يسترجع طه الشاذلى أحداث ذلك اليوم ؛ كشف الهيئة ، الممر الطويل المفروش بالبساط الأحمر الوثير ، الحجرة الكبيرة الممتدة ذات السقف الشاهق ، المكتب الكبير المرتفع عن أرض الحجرة لدرجة بدا فيها أشبه بمنصة المحاكمة والمقعد الجلدى الواطئ الذى جلس عليه واللواءات الثلاثة ، بأجسادهم الضخمة المترهلة وبدلهم البيضاء وأزرارهم النحاسية اللامعة والرتب والنياشين المتلألئة على صدورهم وأكتافهم واللواء الرئيس يرحب به بابتسامة منضبطة مرسومة بدقة ثم يومئ إلى عضو اليمين الذى يسند ذراعيه أمامه على المكتب ويتقدم برأسه الأصلع إلى الأمام ويبدأ فى إلقاء الأسئلة عليه بينما يتفحصه الآخران وكأنهما يزنان كل كلمة ينطقها ويرقبان كل تعبير يرتسم على وجهة) " الرواية ص81 " ، وتلعب تفاصيل وصف المكان دورها فى تشكيل الصورة الوصفية لدى " الأسوانى" ، ذلك للارتفاع بالصورة إلى أقصى درجات الغرابة والأسطورية ويتضح ذلك جلياً من خلال وصفه لمسجد أنس بن مالك الذى يوضح الكاتب كيف تهيئ الطلاب والطالبات بلباسهم المتنوع ما بين الأفرنجى والزى الباكستانى ، وكيف ازدحم قبل بداية صلاة الجمعة إلى حد أن فرشت الأبسطة فى الشارع وتوقف المرور هنالك إلى حين جاء "الشيخ شاكر" قطب الجماعة وخطيب الجمعة واعتلى درجة المنبر وجلجل صوته فى الميكروفون (الرواية ص130 – ص131) .

واتصالاً بتفاصيل المكان وأجزائه تأتى أصغر الأشياء والأغراض الشخصية هى الأخرى بوصفها أمكنة ، أكد غير واحد على أهميتها فى درس المكان لأنها تتعدى فى النص الروائى وظيفتها الأساسية إلى أخرى

فنية[55]، حيث تكشف عن الشخصية فى الرواية وتلقى مزيداً من الضوء على أبعادها الاجتماعية ؛ فـ " السيجار" الذى يشعله " زكى الدسوقى " يشير إلى الطبقة الأرستقراطية التى انحدر منها (الرواية ص18) ، و "الصينية التى حيل لونها من القدم " وعليها كوبان من الشاى، قدم " الشيخ شاكر " إحداها إلى "طه الشاذلى" حينما زاره الأخير فى شقته المتواضعة ، فلون الصينية يلمح إلى ما يظهره "الشيخ شاكر" من زهد وانصراف عن الدنيا وعدم اكتراث بالمظاهر الزائلة (الرواية ص167)، و" الدبلة الفضية " التى ألقتها " بثينة " إلى " طه الشاذلى " علامة على الفقر الذى يعيشه الاثنان وكان أحد أسباب موت حبهما(الرواية ص68) . هكذا يتأكد دور " الأشياء " الفنى فى النص الروائى ، وهذا ماجعل أحدهم ينادى بضرورة الانتباه إلى قصص الأشياء[56] أكثر من الانتباه إلى الأشياء فى القصة . ولاشك أن أثاث المكان يتصل بما نحن بصدده من " أشياء " ودوره الفنى ؛ لأن الأثاث فى ذاته مكان ، وفى تنظيمه ، لايخلو من دلالة داعمة لتحريك الأحداث والشخوص .

– وعندما يلتحم المكان بعنصر آخر من عناصر السرد كالشخوص مثلاً ، يعود لتتجلى زاوية أخرى من جمالياته، إذ لاشك أن المكان ذو ارتباط وثيق بالشخوص التى تتحرك فى فضائه الروائى، ناهيك أن الشخوص ذاتها سواء أكانت محورية أم ثانوية تعد بشكل أو بآخر فضاءً ؛ ذلك لأن الشخصية ذات بعد جسمانى تتخذ حيزاً بما تحمله من ملامح جسدية معينة ، "إن" التلاقى" و "الانفصال" و "الاتصال" و "الحدود " و "المسافات" و "البُعد" و "القرب" كل مواقع القياس هاته ، التى تحدد حجم ما يفصل بين الشخصيات وبين الكون الذى يحتوى الأشياء ، تنطلق من جسد يشكل نقطة البدء ونقطة النهاية لمسار سردى ما ، أو مرتكزاً للحظات تأمل وصفى "[57] ، فالجسد عموماً وفى النص الروائى خاصة "تعبير عن حضور الذات فى

العالم وارتباطها به وإدراكها له "[58]. ولقد حاول السارد " العليم " فى " عمارة يعقوبيان " على نحو مقصود له دلالته النفسية والتاريخية أن يرسم صورة لشخوص روايته ؛ فـ " زكى بك الدسوقى " – أول من يظهر على مسرح الأحداث فى الرواية ، وآخرها –يبدو فى لوحة وصفية لمظهره متوقفاً – أى الراوى – لدى كل تفصيلات هذه الصورة حتى يقنع القارئ بما منحه إياه من وصف شخصيته بالأسطورية والفلكلورية ، فعندما يظهر فى شارع سليمان باشا الذى لم يفارقه منذ سنين محيياً أصطب المحال الذين يعرفونه جيداً (عندما يظهر عليهم ببدلته الكاملة صيف شتاء التى تخفى باتساعها جسده الضئيل الضامر ومنديله المكوى بعناية المتدلى دائماً من جيب السترة بنفس لون رابطة العنق وذلك السيجار الشهير الذى كان أيام العز كوبيا فاخراً فصار الآن من النوع المحلى الردئ المكتوم ذى الرائحة الفظيعة ، وجهه المتغضن العجوز ونظارته الطبية السميكة وأسنانه الصناعية اللامعة وشعره الأسود المصبوغ بخصلاته القليلة المصففة من اليسار إلى أقصى يمين الرأس بهدف تغطية الصلعة الفسيحة الجرداء ، باختصار يبدو زكى الدسوقى أسطورياً على نحو ما ، مما يجعل حضوره مشوقاً وغير حقيقى تماماً [كأنه قد يختفى فى أى لحظة أو كأنه ممثل يؤدى دورا ومن المفهوم أنه بعدما يفرغ سوف ينزع عنه ملابس التمثيل ويرتدى ثيابه الأصلية]) " الرواية ص9 ،10 ". أما " كمال الفولى "الذى يعد واحداً من كبار رموز الفساد فى السلطة ، فيرسم له لوحة مشابهة تتسع بتفصيلاتها لتملأ المشهد الروائى ، مؤكداً بذلك حضور هذه الشخصية الفاعل فى حياتنا وما لحضوره من أثر مبتذل وكريه ، وهو رسم كاريكاتيرى ساخن للبعد الجسمى للفولى (جسده البدين وكرشه المتدلى وربطة عنقه المفكوكة دائماً قليلاً وألوان ثيابه البذيئة غير المتناسقة وشعره المصبوغ بطريقة فجة ووجهه المكتنز الغليظ ونظراته الوقحة الشرسة الكاذبة وطريقته السوقية فى الحديث حين يمد ذراعيه أمامه

ويحرك أصابع يديه ويهز كتفيه وبطنه وهو يتكلم وكأنه امرأة سوقية ، كل ذلك يجعل منظره فكاهياً على نحو ما [وكانه يؤدى فقرة لتسلية المشاهدين] ويترك أيضاً فىللفس إحساساً مبتذلاً كريهاً) "الرواية ص118". وإذا كان الوصف للشخصيتين السابقتين لجأ فيهما السارد إلى الوصف " الصريح " ، فإنه يميل إلى الوصف " الكنائى " الاستعارى، حينما يصف جسد " الحاج عزام "المسن ، الذى أضحى رمزاً لكبار المنتفعين فى ظل الانفتاح ، فبعد شهر من زواجه الثانى بـ " سعاد " الشابة الأرملة الجميلة (بان ضعفه بعد شهر واحد من الزواج ، تتحاشى النظر إلى بياض جلده العجوز المجعد وشعيرات صدره القليلة المتناثرة وحلمتيه الصغيرتين الغامقتين ، تتقزز عندما تلمس جسده وكأنها تمسك بيديها سحلية أو ضفدعة لزجة مقرفة) "الرواية ص175 " .

وإذا انتقلنا إلى زاوية أخرى يرتبط فيها المكان بالشخصية الروائية أمكننا القول إنه – أى المكان –كثيراً ما ينجح الروائى فى إعطائه أهميته من حيث هو مفتاح لفهم الشخصية[59] ، أو هو الذى يمنح الشخصية هويتها داخل العمل ؛ فلا يمكن أن نفهم حدود شخصية " الشيخ بلال " ومجموعة الإخوان فى معسكرهم بطرة ، كذلك لا نستطيع أن نفهم شخصية " رضوى أبو العلا " وهى واحدة من أرامل شهداء الإخوان تسكن معهم بالمعسكر المعزول ، أعنى لا نستطيع أن نفهم سلوكهم جميعاً وتفكيرهم فى تزويج " طه الشاذلى " من " رضوى أبو العلا "بالمعسكر زواجاً سهلاً وسريعاً على طريقة الجماعة الإسلامية إلا إذا تصورنا البيئة المكانية التى يسكنونها بعيداً عن المجتمع وكذا فى ضوء بيئتهم الدينية والفكرية ، وقل الأمر نفسه فى أبعاد شخصية " الشيخ شاكر " وما منحه مسجد أنس بن مالك – كحيز – له من هوية فكرية ودينامية ، وكذا كارزما وحضور فى نفوس مريديه ؛ لأن ماهية الواقع الإنسانى هى نفسها ديناميكية متغيرة عبر التاريخ كما يقول

"آلان روب جيرييه"[60] . وإذا تصورنا المجتمع الجديد الذى نشأ فوق سطح عمارة يعقوبيان حينما تحولت حجراته الحديدية إلى حجرات يسكنها أخلاط من الموظفين والنازحين والعمال والبسطاء ؛ أمكننا جيداً أن نرصد أثر البعد المكانى فى تحديد ملامح شخوص سكان السطح من رجال ، وزوجات ينتمين إلى طبقات دون المتوسطة وشعبية تعجز اللغة أحياناً عن وصف بعض سلوكياتهن فوق السطح (ويحتاج الأمر إلى رسام بارع لكى ينقل إلينا تعبيرات وجه امرأة فوق السطح ، صباح الجمعة ، عندما ينزل زوجها لأداء الصلاة وتغتسل هى من آثار الحب ثم تخرج إلى السطح لتنشر ملاءات الفراش المغسولة ، تبدو فى تلك اللحظة بشعرها المبلل وبشرتها المتوردة ونظراتها الصافية وكأنها وردة ارتوت بندى الصباح فاكتملت وأينعت .) " الرواية ص26 " .

ولقد أكد من احتفوا بالمكان فى الرواية وعلاقته بالشخصية بما يقدمه المكان خاصة فى بعده التاريخى " أى الزمنى " من أنماط مختلفة للشخصية[61] فى الرواية وهى :

1- مكان تاريخى / شخصية تاريخية .
2- مكان تاريخى / شخصية غير تاريخية .
3- مكان عصرى / شخصية تاريخية .
4- مكان عصرى / شخصية عصرية .

تبعاً لهذا التقسيم يمكننا وضع المكان الرئيسى فى الرواية " عمارة يعقوبيان "بوصفه مكاناً "تاريخياً " ؛ أى له تاريخه الزمنى والاجتماعى الخاص ، وإذا وضعنا شخوص الرواية التى تتحرك فى فضائه أمكننا تصنيفهم على النحو التالى :

1) زكى الدسوقى ، حاتم بك رشيد يمثلان شخصيتين تاريخيتين بوصفهما ينتميان طبقياً وتاريخياً إلى تاريخية العمارة .

2) الحاج عزام ، وسكان السطح يمثلون شخوصاً "عصرية"، بوصفهم لا ينتمون إلى الطبقة السابقة بل الطبقات الجديدة العصرية فى المكان التاريخى .

وأخيراً فإن المكان فى رواية " عمارة يعقوبيان "كثيراً ما يأخذ وظيفته الرمزية فى بناء نفسية الشخصية الروائية[62] ويتحكم فى سلوكها، ولعل نموذج شخصية " طه الشاذلى " أكبر الشواهد على أثر المكان (بواب – بوابة العمارة) فى جعله يغير من حياته بعد صدمته بالواقع ليتحول إلى شخصية أخرى تتبنى الأيدلوجية الأصولية ويتجه من مكانه الحاضر فى العمارة والمجتمع ووسط البلد إلى مكان الغياب فى الصحراء ؛ لأنه فى ذلك الفضاء البعيد يعيد اكتشاف نفسه وحضوره من جديد ، كما أن معسكر الإخوانبوصفه مكاناً مؤطراً نجح فى أن يلم شتات نفسه المفتتة ، ثم جاء بيت زواجه الجديد بالمعسكر مكاناً آخر يمنحه المزيد من التوازن وإعادة تحقيق ذاته من جديد .

– كذلك إذا وضع المكان بإزاء المكونات السردية (سارد، سرد ، مسرود له) أمكننا القول إنه من جهة موقع " السارد " بالنسبة للمكان فى الرواية ؛ فلقد حاول بعضهم رصد ثلاثة أنواع للسارد فى علاقته بالمكان ، ولعل السارد فى يعقوبيان ينتمى إلى التصنيف الثانى الذى سماه أحدهم " سارد زائر "، وعنده تتحقق الجمالية فى هذا النوع تحديداً من خلال معايشته للمكان التى تنتقل بدورها إلى المتلقى الذى يشاركه هذه المعايشة " ولهذه الوضعية جمالها إذ يهتم السارد برسم جغرافية المكان محاولاً منحه الصفات المميزة والفارقة المحددة "[63]، وهذا ما حققه الكاتب بما أضافه من لوحات وصفية فى وصف العمارة من الخارج وصفاً ينطق بخصوصيتها على المستويين التاريخى ، والفنى لطرازها المعمارى الخاص . كذلك عن علاقة النص السردى ذاته بالمكان فإنه يمكن وضع "عمارة يعقوبيان" فى التصنيف

الثانى وهو " بداية سردية مع الإشارة لمكان محدد مسمى"[64] ، إذ أن النص الاستهلالى يشير صراحة إلى فضاء مكانى، وينقل القرئ إليه منذ البداية ، يقول فى مفتتحها (المسافة بين ممر بهلر حيث يسكن زكى بك الدسوقى ومكتبه فى عمارة يعقوبيان لاتتعدى مائة متر لكنه يقطعها كل صباح فى ساعة ، إذ يكون عليه أن يحيى أصدقاءه فى الشارع : أصحاب محلات الملابس والأحذية والعاملين فيها من الجنسين ، الجرسونات والعاملين فى السينما ورواد محل البن البرازيلى ، حتى البوابين وماسحى الأحذية والمتسولين وعساكر المرور يعرفهم زكى بالاسم ويتبادل معهم التحيات والأخبار) " الرواية ص9 " ، وإذا نظرنا إلى الرواية بوصفها تنتمى إلى الرواية الواقعية أمكننا التأكيد على ما يلعبه المكان فيها من دور فاعل فى السرد والحكى وهذا ينسحب على عمارة يعقوبيان إذ أن المكان فيها يلعب دوره الجمالى من خلال ما يمكن قوله بتعبير " ميتران " " إن المكان يؤسس الحكى "[65] .

ومن الجدير الإشارة إليه أن الرواية التى اتخذت عنواناً دالاً بطريق مباشرة على مكان بعينه ؛ وهو مكان واقعى غير متخيل توجه أنظار المتلقى " المسرود له " إلى المكان موحية له بأنه هو البؤرة التى ستدور حولها الأحداث ، وأن ارتباطاً ما يجمع بين شخوص الرواية ومكانها المحورى " عمارة يعقوبيان " ، فالعنوان بوصفه بوابة ذهبية أو قل عتبة النص يدل بإلحاح على مكان ، وبنية العنوان على هذا النحو التركيبى الإضافى يجعل المتلقى شاخصاً منذ البداية إلى العنوان ، مثيراً لديه الفضول لمعرفة ماذا يدور فى ، وماذا عن تلكم البناية الماثلة فى الحقيقة الواقعة ؟ ، فذكر اسم له وجوده فى الجغرافيا يعمل على إيقاظ حس المتلقى ويولد الأسئلة والتوقعات " الأماكن الجغرافية عندما تتردد بأسمائها عبر النص الروائى تعمل على إيقاظ حس المتلقى، ... وظهور عنصر جغرافى باسمه تكون له فاعلية

ما يشبه الالتفات فى البلاغة العربية"[66]، فالتنبيه الذى حققه العنوان لدى المسرود له يعكس دلالة جمالية لا يخطئها من يستمع إلى عنوان لافت لأية رواية .

-أما اللغة عنصراً رئيساً من عناصر القصة فلها مع المكان مجموعة من العلاقات المتبادلة ؛ هذه العلاقات تعد أحد أهم الإسهامات فى إنشاء الجمالية . فليست الحقيقة التى تحيط بنا هى ما نراه بأعيننا من إنسان وجماد وأشياء ذات أبعاد هندسية فى الفضاء الرحب ، " بل هى – إلى جانب ذلك – كل ما يضيفه الخطاب اللغوى من قيمة إخبارية عن هذه الكائنات والأشياء "[67]، فالخطاب اللغوى إذن لا ينبغى أن نغفل دوره فيما يضيفه ، أو يعدله من الأمكنة التى يشخص إليها واصفاً ، ولقد تعرفنا فيما مضى من نصوص تضمنت لوحات وصفية جاءت على لسان السارد لميدان سليمان باشا ومحاله وكذلك لعمارة يعقوبيان ، ولقد جاء أيضاً وصف لبعض شخوص الرواية لهذه الأمكنة وهنا يهمنى أن أؤكد على المستويات المختلفة فى المنظور التعبيرى ؛ فقد يقترب منظور الراوى من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه وقت توقف لغة السرد وبداية لغة الحوار للشخصية مع غيرها. " أما إذا أدخل قول الشخصية فى سياق القصة وتولى الراوى نقله فيحدث تداخل بين القولين ويصبح الصوت مزدوجاً "[68]، فإيمان الراوى فى " يعقوبيان " بجمال ميدان سليمان باشا فى الزمن الجميل الأليف ينطق به – أى بهذا الإيمان والإقتناع لدى الراوى – "زكى الدسوقى" بلغته المتكسرة من أثر الخمر فى أثاء عودته مترنحاً بصحبة "بثينة" (بعد انقضاء السهرة اجتازا ميدان سليمان باشا فى طريقهما إلى المكتب ، كان زكى مخموراً تماماً فأمسكت به بثينة من خصره لتسنده وأخذ يصف لها بلسان ثقيل شكل الميدان زمان..توقف أمام المحلات المغلقة وقال : هنا كان فيه بار جميل صاحبه يونانى وجنبه كوافير ومطعم وهنا محل لابورصا نوفا للجلود .. كل

المحلات كانت قمة فى النظافة وبتعرض بضائع من لندن وباريس ..)
"الرواية ص231".

كما تلعب اللغة دوراً فاعلاً فى التمييز بين الفوارق الاجتماعية والطبقات الاجتماعية التى ترتبط بأمكنة معينة ، فاللغة أحد المحددات الاجتماعية كالعادات والتقاليد ، تتميز بها البيئات الاجتماعية ؛ لأنها بالنسبة للفرد " بطاقة الهوية الدالة على انتمائه إلى تلك الجماعة أو هى العلامة التى تحدد هويته لنفسه وللآخرين "[69] . والعالم الروائى عالم متعدد وغنى بما يحمله من ألوان النماذج البشرية وبيئاتها الاجتماعية .

وإذا كانت الرواية كما يقول " باختين " " هى التنوع الاجتماعى للغات"[70]، فإننا نؤكد على أثر المكان فى اللغة بعامة ، فلايختلف أحد على أن الأمكنة – أو قل البيئات –تدفع بلغة ساكنيها تلقاء مستوى معين صوتياً ودلالياً ، فسكان الريف تختلف لغاتهم عن سكان المدينة وقل الأمر ذاته بالنسبة لسكان المدن الساحلية أو المناطق الصحراوية . ولقد لعب المكان دوره الجمالى فيما تركه من أثر على لغة بعض شخوص الرواية الذين ينتمون إلى طبقات اجتماعية مختلفة ؛ فلغة " زكى الدسوقى " ، وكذلك " حاتم بك رشيد " تختلف عن لغة سكان سطح العمارة مثل " ملاك خلة " وبقية النازحين كعبد ربه ، وتبعاً لهم نسوتهم ، فالأولان بحكم انتمائهما إلى الطبقة الأرستقراطية من سكان العمارة الأصليين ، وبحكم ثقافتهما الأجنبية يختلفان عن باقى السكان من البسطاء الشعبيين ؛ يظهر ذلك جلياً من خلال لغة الحوار التى عكست تعدداً فى الأصوات أو قل بالأحرى تناقضاً فى الأصوات يعزز التناقض الاجتماعى بين الطبقة التى ينتمى إليها كل من الفريقين، فهكذا أسهم المكان فيما يسمى بـ " الأسلبة فى اللغة "[71]المشيرة بدورها إلى شبكة المفارقات المتعارضة بين زمنين وطبقتين جسدتهما العمارة . ويطول بنا المقام لو استعرضنا مقاطع لغوية متنوعة لحوارات شخوص

الرواية ، وهى حوارات تكشف فى لغتها عن الأثر البعيد القابع للمكان من وراء لغة الشخصيه ، كعبد ربه الصعيدى فى حواراته مع صديقه حاتم بك رشيد الشاذ ، ففى مثل هذه الحوارات المتعددة بينهما على طول الرواية يطل المكان برأسه مؤكداً أثره المباشر فى بعديه الجغرافى ، والاجتماعى الثقافى فى تلوين اللغة بين كل منهما ويختزل فى لمحة إشارية خاطفة لوناً من التناقض فى جمع الإثنين المختلفين لحاجة طارئة آثمة تكشف بدورها هى الأخرى عما تمارسه المدنية كمكان من قهر واستهلاك واستلاب لبسطاء الريف النازحين لعوزهم من أقاصى الصعيد الفقير .

صورة أخرى ، لكنها مغايرة ، من جمالية المكان ، تتصل باللغة، غير أن اللغة هذه المرة لا نتناولها فى علاقتها بالمكان بوصفها أثراً عنه، وإنما بوصفها جزءاً منه .إذ يمكننا أن نتحدث بعيداً ، عن نوع من المكان مغاير لما سبق من الأمكنة الحياتية المشاهدة بألوانها وصورها. ونوجه حديثنا فى السطور التالية عما اصطلح على تسميته "الفضاء النصى"[72] فى مقابل "الفضاء الروائى" ، فهو فضاء – أى الفضاء النصى – زمكانى – إن صح التعبير – ينشأ عن مستوى من اللغة ذى بعدين ؛ أحدهما زمانى والآخر مكانى، وعنه يقول أحدهم " غير أن اللغة وإن كانت زمانية فى طبيعتها إلا أنها تحمل فى الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى إننا لنستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلاً فى الوقت نفسه لحيز مكانى .. فاللغة فى هذا المستوى تشكيل صوتى له دلالة مكانية "[73]، ونستطيع العثور على هذا الفضاء النصى من خلال ما تلعبه اللغة "الكتابة" من احتلال حيز "مساحة" على الورق، وهو فضاء لا تتحرك فيه الشخوص بل تتحرك عنده عين القارئ. وفى هذا النوع من الفضاء نجد أن الروائيين الجدد خاصة قد استثمروه مستحدثين تقنيات جديدة له مثل "التقطيع والإنطاق أو الأنسنة والتشخيص "[74]، ورغم ما أشرت إليه من واقعية رواية "عمارة

يعقوبيان " بطريقة أو بأخرى ، فإنه يمكننى القول –مرجحاً – إن المؤلف قد حاول قدر الطاقة الإفادة من مثل هذه التقنيات فى بناء روايته ؛ إذ شيد عمله على فصلين تضمنا ما يقرب من ثمانين مقطعاً ؛ مابين مقاطع سردية ووصفية ، ومشاهد حوارية، غير أنه عمد فى كثير من المواضع للانتقال من مشهد إلى آخر إلى (حسن التخلص) عن طريق ترك مساحات بيضاء متعمداً ذلك لإشراك المتلقى فى تخيل أبعاد الحدث ونتائجه المتوقعة وحذف ماينتج عن إيراده تفاصيل يسهل على المتلقى استنتاجها، وذكرها لا طائل من ورائه ، يعد من قبيل الحشو . وهذا التخلص هو ما اصطلح على تسميته فى بيئات نقد الرواية بـ "القطع الضمنى"، الذى يقول عنه أحدهم " إن القطع عادة مايكون فى الروايات التقليدية مصرحاً به وبارزاً ، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمنى الذى لا يصرح به الراوى ، وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكى نفسه . والواقع أن القطع فى الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التى كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها الوقت الذى كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ "[75].ولقد استخدم المؤلف متعمداً مثل هذه التقنيات التى جاءت على صور ثلاث :فأولها تركه بياضاً قد يأخذ ثلث الصفحة أو معظمها بين بعض المقاطع لهدف – سيأتى بسطه – . وثانيها وضع ختمات ثلاث نجمية (* * *).وثالثهما وضع نقط متعددة أفقياً لا تقل عن نقطتين ، وذلك حذفاً لكلام يفهمه القارئ تواً بتواصله مع حركة الأحداث سرعة وبطءاً .

أما البياض فجاء فى اثنى عشر موضعاً موزعاً بالرواية ؛ نمثل له بموضعين لافتين؛ فأولهما تعمده ترك مساحة بياض فى الرواية (ص 87) ليبدأ فى الصفحة التالية قوله معلقاً ومشيراً (تركت هذه المساحة فارغة لأننى لم أجد ما أكتبه فيها .. فالكلمات تصلح لوصف الأحزان أو الأفراح

العادية أما لحظات السعادة الكبرى مثل التى عاشها زكى الدسوقى مع حبيبته رباب فإن القلم يعجز عن وصفها) " الرواية ص 88 " ، وقد جاء هذا البياض فى إثر سرده لأزمة "طه الشاذلى" النفسية وإحساسه العميق بالظلم والحزن والحنق عندما استبعد من كلية الشرطة نظراً لحرفة أبيه كبواب ، ولقد عبر السارد أيضاً عن لجوء طه إلى الحلم بتخيل نفسه يثأر لكرامته وينتقم من أولئك الضباط الظالمين ، ثم يهديه تفكيره للشروع فى كتابة شكوى يرفعها إلى رئيس الجمهورية .عند هذا المقطع يتوقف السرد تاركاً المتلقى المشارك لطه فى أزمته النفسية يذوق بخياله مرارة الموقف، وهو إحساس قد يصعب عليه التعبير عنه كما صعب على السارد نقله على النحو الذى أشار إليه . وثانى المواضع جاء فى نهاية الفصل الأول الذى ينهيه ببداية تلميح "ملاك خلة" لبثينة أنه يفهم علاقتها بـ "طلال شنن" التى تعمل فى محله بأجر زهيد مستغلاً حاجتها لأغراضه الجسدية ، كما يبدأ "ملاكخلة " فى التلميح لها أيضاً بعمل جديد مجز لدى "زكى بك الدسوقى" بمكتبه كسكرتيرة ، وتعد هذه أولى الجولات من خطة إستراتيجية كبيرة وبعيدة لـ " ملاك خلة " يبتغى من ورائها السطو على شقة زكى بك بالعمارة مستخدما بثينةالتى ستعمل لديه ، والتى قطعاً ستصيد زكى بك فى إحدى لحظات سكره وتهافته على جسدها . وفى ظنى أن المؤلف يعمد إلى هذا " التكنيك " الفنى إيذاناً ببدء مرحلة فاصلة من مراحل الخط الدرامى ، ونقطة تحول محورية فى أحداثها الرئيسية ، تتجه فيها الأحداث صوب تحول العلاقة بين " بثينة " و " زكى بك " التى تصل فى نهاية القصة إلى عكس ما بدأت به ، فمركزية هذا الموضع من سريان السرد واندفاعه مسرعاً ، وتوقيفه ببياض يشغل جل الصفحة عملا على " التوقف السردى " ؛ الذى يعمل بدوره على بطء سرعته ، حتى إذا بدأ الفصل الثانى بأحداث جديدة عاد السرد لسرعته ، فلا يمل القارئ من الإيقاع السردى وتراتب الأحداث .

أهدافاً أخرى سعى ورائها المؤلف بتركه مساحات بيضاء بين بعض المقاطع السردية والحوارية " كالحذف " لبعض التفصيلات ، كما صنع **(ص 208)** بعد حوار دار بين " كمال الفولى " و " الحاج عزام " فاجأ فيه الأول الثانى بأن " الرجل الكبير " يريد أن يقاسمه أرباح التوكيل الجديد ، ولقد كانت مفاجأة ألجمت " الحاج عزام "جعلته مدهوشاً مبهوتاً ، ليأتى البياض فى الصفحة مفسحاً للمتلقى فضاءً لتأمل إحدى صور الفساد وما آل إليه لدى السلطة الحاكمة ، وقل مثل ذلك فى مواضع أخرى[76]. والانتقالات بفواصل من بياض أو ختمات أو نقاط ؛ تقنية يلجأ إليها السارد عادة أداة أو قل إحدى بنى الكتابة السردية ، يقول عنها أحدهم " وفى هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر فى نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر . وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الإنتقال إلى صفحة أخرى ، وقد يكون هذا الانتقال دالاً على مرور زمنى أو حدثى "[77] . وعلى أية حال فإن مثل هذه التقنيات وغيرها ، إضافة إلى التوقف بالوصف لإحدى اللقطات النفسية لبعض الشخوص ومشاعرها المكبوتة أو المضطربة كل هذا يسهم فى خلق ما يمكن تسميته بفضاء دلالى لدى المتلقى يتحرك فيه معايشاً ومراقباً وهو لون من الفضاء المجازى ألمح إليه "جيرار جينت"مشيراً إليه بأنه "الصورة التى تخلقها لغة الحكى وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام . "[78] .

غير أن الثابت المهم الذى ينبغى الإشارة إليه هو أن الثمانين مشهداً التى انبنت ، أو قل تألفت منها الرواية كلها بفصليها ، والتى أسهم القطع الضمنى أو البياض أو غيرهما فى تغير المشاهد واختلافها جاءت مستفيدة من تقنيات التشكيل السينيمائى الذى يستعين عند " الانتقال " بتقنيات منها " التوالى السريع للصور أو وضع صورة فوق صورة "[79]، وبصيغة أخرى فإن كل مقطع من المقاطع الثمانين (سرداً كان أم حواراً)

يمثل مكاناً بعينه (شارع سليمان باشا – وسط البلد – عمارة يعقوبيان – شقة زكى بك – شقة حاتم بك – سطح العمارة – حجرات سطح العمارة الخمسون – بار مكسيم – بار شينو – معسكر الإسلاميين...ألخ) والانتقال من مقطع من هذه المقاطع إلى آخر هو انتقال من مكان إلى آخر ؛ من فضاء مفتوح إلى آخر مغلق أو مؤطر ؛ وإذا انتهى المقطع (أى يختفى فضاؤه) يتم الانتقال (بعد بياض أو ختمات ثلاث) إلى مقطع (أى فضاء آخر) و يستمر المؤلف فى التنقل بالمتلقى من فضاءات إلى أخرى اتجاهاً إلى الأمام أو عودة إلى الخلف ، ثم يعاود مواصلة نفس أحداث المقطع الأول (فى مكان آخر) ليتركه إلى أحداث المقطع الثانى (فى مكان ثان) ، وتظل الصور تتوالى، والأحداث تتلاحم وتتشابك بوصل ماانقطع منها سابقاً والدفع بها فى مجرى الأحداث . وهذه تقنية مقصودة اضطر إليها للإمساك بأحداث الرواية المتنوعة، وشخوصها المتعددة وبالجملة بقصصها الفرعية المتشعبة التى تثرى فى المجمل العام المنحنى الدرامى للعمل[80].

– إن رواية " عمارة يعقوبيان " فى بنيتها عامة ، و "بنية المكان" فيها على وجه الخصوص تؤكد على مقدرة هندسية حكائية جيدة أسهم بانيها فى جعل المكان أهم ما يلفت من عناصر السرد بها ، إذ تجلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التى تتضافر لتشييد الفضاء الروائى المتخم بالأحداث والقصص الفرعية ، ومن هنا جاءت جمالياته أيضاً من خلال النظام الذى خضعت له أمكنة الرواية من ترتيب وتنظيم بنفس الدقة التى نظمت بها بقية عناصر الرواية ، الأمر الذى جعل المكان يؤثر فيها ويقوى من نفوذها ؛ فلاشك أن " تغير الأمكنة الروائية سيؤدى إلى نقطة تحول حاسمة فى الحبكة ، وبالتالى فى تركيب السرد والمنحنى الدرامى "[81]، الأمر الذى يجعل النص الروائى متلاحم العناصر ،

مكتمل البناء لتجئ الرواية بناءاً موازياً لبناية " عمارة يعقوبيان " الواقعية ، غير أن عالم الرواية فى يعقوبيان يختلف عن عالم العمارة ذاتها فى الواقع ، وذاك هو الفرق بين ماهو فنى متخيل ، وماهو حقيقى بالواقع ، وعن الفرق بين العالمين يقال " العالم الأول محدود ومركز ، وهو يبدو لنا أكثر حبكة ونظاماً لأنه عالم مصنوع ، أما الثانى فهو واسع وعريض وتختلط فيه الأمور على نحو مهوش "[82] . غير أنه يمكننا القول –مجازاً – أن الرواية – رغم واقعيتها – أضحت رواية حديثة ؛ لا من جهة تجريب أو استخدام تقنيات الحداثيين للزمان أو المكان وإنما من جهة تجاوزه الواقع إلى الوهم ، والألفة إلى الغرابة ، وهذا ما أكده أحدهم[83]، وهذا التجاوز قد وصل إلى حد التماهى ؛ الواقعى فى الفنى ، والحقيقى فى المتخيل . غير أنه ينبغى أن ننتبه إلى أن المؤلف حينما يشيد عالمه الفنى فإنما يخضعه إلى منطقه الخاص ، ورؤيته القابعة فى عمق العمل التى تشد إليها رؤى الشخوص ومجرى الأحداث ، وهذه الرؤية هى خطة الكاتب التى تعد فى حد ذاتها – وبتعبير جوليا كريستيفا[84] –لوناً مغايراً من (الفضاء) ، فالكاتب حين يخلق عالماً تخيلياً " فإنه يحلل العالم الخارجى إلى عناصره الأولية البسيطة ليس طبقاً لمنطق الواقع الخارجى ، وإنما طبقاً لمنطقه الفنى ورؤيته طبقاً لحلمه الخاص الذى يكون رد فعل مضاد تجاه هذا الواقع "[85] ، وقارئ رواية عمارةيعقوبيان يدرك فى يسر أن السارد الذى كثيراً ما تطابق مع المؤلف كان صوته مميزاً من بين أصوات الرواية ، فموقفه جلى ، ومعرفته بالأحداث كانت معرفة كلية ، نرصد موقعه فى المسافة ما بين مكانه بالنسبة للشخصية بالرواية ؛ فهو حيناً أكبر منها ، يدير الحوار ويوجه الأحداث . وحيناً آخر يساويها ؛ يندغم صوته فى صوتها ، محققاً حضوراً لافتاً .

وفى الختام ، فقد شيد علاء الأسوانى عمارة روايته ، حاول قدر طاقته بناءها على نحو أخاذ ، حريصاً على إصدام القارئ فى واقعه وإدهاشه فنياً فى آن ؛ وفى سبيل ذلك حاول الإفادة فى بنيته للمكان من

تقنية الرواية الجديدة ، مبرزاً جماليته التى جاءت من خلال التحامه بشتى العناصر السردية ؛ كالزمان الذى جسده المكان بوصفه – أى المكان – شاهداً على عصره الراهن وما سبقه من عصور تبدلت خلالها كثير من القيم الحضارية والثقافية والاجتماعية . كما تبدت جماليته أيضاً من خلال كشفه للشخصية الروائية ووضعها موضعها فى سلم الطبقة الاجتماعية ، إضافة إلى التقاطه العلائق النفسية بين شخوص الرواية وأمكنتها . وقد جاء الفضاء النصى على النحو الذى بيناه آنفاً مسهماً بدوره الفاعل فى حذف التفاصيل أو وضع المتلقى موضعاً جعله شاركاً للأحداث تاركاً مكانه الآنى إلى أمكنة الرواية . غير أن السارد فى الرواية لم يضع فرصة لمسرحة الأحداث تاركاً أبطاله يتحركون ، وينطقون بأصواتهم فى حرية ، بل كان صوته بارزاً وأحياناً مباشراً فى خطابه المتلقى .

الهوامـــش

1– د. حميد لحمدانى ، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى ، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر ، ط2 ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1993 ، ص68 .

2– د. عبد الملك مرتاض ، فى نظرية الرواية – بحث فى تقنيات السرد " عالم المعرفة 240 " ديسمبر 1998 ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ص160 .

3– لؤى على خليل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل / يونيو 1997 ، مج 25 ، ع4 ، ص243 .

4- د. عز الدين اسماعيل – الأدب وفنونه ، دار الفكر العربى – القاهرة، ط8 ، د. ت ، ص118 .
5- د. حميد لحمدانى ، مرجع سابق ص70 .
6- ديفيد لودج ، الفن الروائى ، ت : ماهر البطوطى ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الأولى ، 2002 ، ص69 .
7- برنار فاليط ، النص الروائى ، تقنيات ومناهج ، ت : رشيد بنحدو ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 1999 ، ص39 .
8- د. عبد الوهاب شعلان، من البنية إلى السياق دراسات فى سوسيولوجيا النص الروائى، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، 2007 م، ص135 .
9- شعيب حليفى ، النص الموازى ، مجلة الكرمل ، قبرص ، ع 46 ، 1992، ص82 (وهذه المكونات الخمسة هى "الفضائى، الفاعل، الزمنى، الحدثى، الشيئى") .
10- تَحمَّس مرتاض لمصطلح "الحيز" ، راجع عبد الملك مرتاض "مرجع سابق"، ص141 ومابعدها ، بينما تحمس لحمدانى لمصطلح " فضاء " مرجع سابق ، ص64 وما بعدها .
11- صلاح صالح : قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1997 ، ص70 .
12- د. حبيب مونسى ، فلسفة المكان فى الشعر العربى / قراءة موضوعاتية جمالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص127 .
13- د. أمينة رشيد ، تشظى الزمن فى الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م ، ص205 .

obeikandl.com

14- د. محمد عزام ، فضاء النص الروائى – مقاربة بنيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان ، دار الحوار للنشر والإعلان ، اللاذقية ، سوريا، 1996 ، ص 207 .
15- جورج بيرك ، فصائل الفضاءات ، ترجمة : عبد الكريم الشرقاوى، دار توبقال للنشر ، ط1 ، 2000 ، ص10 .
16- بيرسى لوبوك ، صنعة الرواية ، ترجمة : د/ عبد الستار جواد ، دار مجدلاوى ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 2000م ، ص199.
17- د. مصطفى الضبع ، إستراتيجية المكان " دراسة فى جماليات المكان فى السرد العربى " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية 79 ، القاهرة ، أكتوبر 1998 ، ص153 .
18- نفسه ص155 .
19- راجع : د/ صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 164 ، أغسطس 1992م ، ص289 .وراجع أيضاً : د/ سيزا قاسم ، بناء الرواية – دراسة مقارنة فى " ثلاثية نجيب محفوظ " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2004 ، ص183 .
20- نفسه (سيزا قاسم)، بناء الرواية ص184 – 185 . وراجع أيضاً : عبد العالى بوطيب "مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى بين الإئتلاف والإختلاف "مجلة فصول" زمن الرواية " الجزء الأول ، المجلد الحادى عشر ، العدد الرابع ، شتاء 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ص70 وما بعدها .
21- د. وجيه يعقوب السيد ، " بناء الرواية " دراسة فى رواية " عمارة يعقوبيان " لعلاء الأسوانى ، مجلة " فيلولوجى " سلسلة فى الدراسات الأدبية واللغوية ، صحيفة علمية محكمة / عدد يناير 2007 ، كلية الألسن ، جامعة عين شمس ، القاهرة ، ص168

obeikandl.com

22- د. جابر عصفور ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب ، المركز الثقافى العربى ، ط3 ، 1992 ، ص14 .
23- عماد فوزى الشعيبى ، الخيال عند غاستون باشلار ، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة دمشق ، 1997 ، ص11 .
24- د. محمد عزام ، مرجع سابق ، ص207 .
25- راجع : د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية فى النقد العربى " عرض وتفسير ومقارنة " ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، 1992 .
26- د. محمد نجيب التلاوى ، وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية فى مصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق " دراسة " ، 2000 ، ص139 .
27- مارى تريز عبد المسيح ، القراءة النصية ، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع3 ، مارس 1996 ، ص187 .
28- د. عبد الملك مرتاض ، " فى نظرية الرواية " ، مرجع سابق ، ص 149 .
29- هدى عطية عبد الغفار ، جماليات المكان فى الشعر المصرى الجديد ، دراسة ظواهرية تأويلية (دكتوراه مخطوطة ، كلية الآداب – جامعة عين شمس، 2009) ، القاهرة ، ص28 .
30- د. رفقى بدوى ، قراءات نصية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1994 ، ص47 .
31- علاء الأسوانى، عمارة يعقوبيان، مكتبة مدبولى، 2005، ص 20، 21 .
32- د. عبد الملك مرتاض ، ألف ليلة وليلة ، دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد ، دار الشئون الثقافية / ط1، 1998، ص108 .

33- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ط2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1984 ، ص38 .
34- نفسه ، ص42 .
35- جلبير دوران ، الأنثروبولوجيا (رموزها ، أساطيرها ، أنساقها) ، ت: مصباح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، بيروت ، 1993 ، ص222 .
36- د. عبد العزيز موافى ، أفق النص الروائى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1995 ، ص25 .
37- د. مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن فى الرواية المعاصرة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006 ، ص 17 .
38- د. مصطفى الضبع ، استراتيجية المكان (مرجع سابق)، ص130 .
39- د. عبد الوهاب شعلان ، مرجع سابق ، ص 138 .
40- جمال الغيطانى، (نقطة عبور عمارة يعقوبيان)، أخبار الأدب، نقلاً عن الملاحق المنشورة فى ذيل الرواية .
41- د. صلاح فضل ، الإبداع شراكة حضارية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 ، 2007 ، ص 99 .
42- د. مراد مبروك ، مرجع سابق ، ص 16 .
43- د. زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، 1966 ، ص232 .
44- د. نبيلة إبراهيم ، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ت ، ص144 .
45- د. حميد لحمدانى ، مرجع سابق ، ص 54 .

46- ادوارد هال : " البروكسيمياء " أو علم المكان ، ترجمة : بسام بركة، العرب والفكر العالمى ، ع2 ، ربيع 1988 ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، ص68 .

47- نقلاً عن دانييل برجيز : النقد الموضوعاتى – ضمن كتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبى ، تأليف مجموعة من الكتاب ، ترجمة : رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع 221 ، 1997 ، ص 125.

48- غاستون باشلار ، مرجع سابق ، ص105 .

49- د. حبيب مونسى ، مرجع سلبق ، ص127 – 128.

50- صلاح صالح ، مرجع سابق ، ص 54 .

51- د. مصطفى الضبع ، مرجع سابق ، ص 117 .

52- نفسه ، 195 .

53- نفسه .

54- د. سامية أسعد ، القصة القصيرة وقضية المكان ، فصول المجلد الثانى عدد يوليو ، القاهرة ، 1982 ، ص186 .

55- ميشال بوتور ، بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيو ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1971 ، ص50 .

56- صلاح الدين بو جاه ، الشئ بين الوظيفة والرمز ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط 1993 ، ص59 .

57- سعيد بنكراد ، النص السردى ، دار الأمان ، الرباط ، ط1 ، 1996 ، ص112

58- د. حبيب الشارونى ، فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1984 ، ص237 .

59- خالد الغريبى ، جدلية الأصالة والمعاصرة ، قابس ، تونس ، د . ت ، ص 187، وانظر : صفوت الخطيب عبد الله ، الأصول الروائية فى رسالة الغفران ، دار الهداية ، القاهرة ، 1984 ، ص13 ، وانظر : لؤى على خليل ، مرجع سابق ، ص243 .

60- لوسيان جولدمان ، وآخرون ، الرواية والواقع ، ترجمة : رشيد بن حدو ، منشورات عيون البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1998 ، 191ص

61- د. مصطفى الضبع ، مرجع سابق ، ص122 (بتصرف) .

62- راجع : شاكر عبد الحميد : الحلم والرمز والأسطورة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1998 ، ص205 .

63- د. مصطفى الضبع ، مرجع سابق ، 178 .

64- نفسه ص160 .

65- نقلاً عن : د. حميد لحمدانى ، بنية النص السردى ، مرجع سابق ، ص65 .

66- د. مصطفى الضبع ، مرجع سابق ، ص92 – 93 .

67- تيسير عبد الجبار الألوسى : المكان ودلالته ودوره السردى – قراءة فى رواية ابراهيم الكونى البئر نموذجاً ، مجلة علوم إنسانية ، ع6 ، فبراير 2004م ، ص10 .

68- د. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، مرجع سابق ، ص222 .

69- د. محمد الجوهرى ، علم الاجتماع ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، 1984 ، ص70

70- ميخائيل باختين ، الخطاب الروائى ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ، ط1 ، 1987 ، ص39 .

71- محمد نجيب التلاوى ، وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية (مرجع سابق)، ص68 .

72- د. حميد لحمدانى ، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى (مرجع سابق)، ص56 .

73- د. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط4، د. ت ، ص114 .

74- د.عبد الملك مرتاض ، فى نظرية الرواية(مرجع سابق) ،ص142 .

75- د. حميد لحمدانى ، مرجع سابق ، ص77 .

76- الرواية : راجع ص239 ، 294 .

77- د. حميد لحمدانى ، مرجع سابق ، ص58 .

78- نقلاً عن : نفسه ، ص62 .

79- د. مراد مبروك ، بناء الزمن فى الرواية المعاصرة (مرجع سابق)، ص16 ، 17 .

80- أظن أن تشييد الرواية على هذا النحو قد يسر إعادة تقديمها فيلماً سينيمائياً ، وقد يعزز هذا قولاً شائعاً بأن الكاتب – علاء الأسوانى – كان فى نيته عندما شرع فى كتابتها أنها ستمثل فى السينما .

81- د. مصطفى الضبع ، استراتيجية المكان (مرجع سابق)، ص151.

82- د. نبيلة إبراهيم ، نقد الرواية (مرجع سابق) ، ص18 .

83- د. عبد الوهاب شعلان ، (مرجع سابق) ، ص133 .

84- نقلاً عن د. حميد لحمدانى ، ص 61 .

85- د. عبد العزيز موافى ، (مرجع سابق) ، ص34 .

obeikandl.com