## الباب الثانى

# نظريات معاصرة فى تفسير الأدب

obeikandl.com

## الفصل الأول

# نظرية التفسير الإجتماعى

* تمهيد : التحليل السوسيولوجى للأدب، ما هو، وما وظيفته.
* فرض الأنعكاس ومنهج تحليل المضمون.
* منهج البنائية الدينامية (التوليدية).
* قواعد المنهج.
* إشكالية التطبيق.
* التحليل التجريبى.
* نصوص التحليل.

١ ـ تنطلق الدراسة السوسيولوجية للأدب فى المرحلة الراهنة من البحث فى الدلالات الموضوعية للأثر، التى يصل إليها الباحث عن طريق تحليل النص، تحليلاً جدلياً على ضوء مفهوم البنى ذات الدلالة الشائع فى ميدان تلك الدراسات. ونحن نقصد هنا دراسات الناقد الفرنسى المعاصر «لوسيان جولد مان» التى ظهرت فى بداية الستينات من هذا القرن.

وهذه الدراسات تهتم بصفة أساسية بالأثر وعلاقته برؤية معينة للعالم، فالأثر وفق هذا المفهوم يبدو كنمط بنائى يعبر عن موقف معين لجماعة معينة إزاء حركة التاريخ، وهذا يعنى أن بناء الأثر يتضمن عناصر دينامية ترتبط بسلوك وفكر هذه الجماعة.

والتحليل السوسيولوجى يعطى للأثر أهمية خاصة، وهذه الأهمية تنبع أساساً



obeikandi.com

من خصوصيته الفنية ومن دلالاته الموضوعية التى عن طريقها يتمكن الباحث من تحديد نقطة البدء فى دراسته.

وهذا التحليل رغم أهميته الخاصة إلا أنه لا يستطيع الكشف عن كافة الدلالات التى يتضمنها الأثر الأدبى نظرا لتعددها وتنوعها فى وقت معاً.

والعلة فى زيادة إهتمام الباحث بالكشف عن الدلالة السوسيولوجية للنص الأدبى تتمثل فى زيادة الوعى بالبعد الإجتماعى للفن والأدب من جهة وزيادة حدة الصراعات الإجتماعية والسياسية فى العالم من جهة أخرى وأخيراً بروز العديد من التطورات فى مجال العلوم الإنسانية.

٢ ـ والتحليل السوسيولوجى للأثر يستطيع أن يلقى بعضاً من الضوء على طبيعة العلاقات بين البنيات الثقافية والإجتماعية، بحيث يمكن أن يزيد من فهمنا لعملية الأتصال الإجتماعى والتغير الثقافى، فالفرد المبدع يملك حساسية خاصة تجاه ما يعترى البناء الإجتماعى من تحول وتطور. ومن المحقق أن أثره الأدبى سوف يعبر لنا عن هذه الحساسية بصورة معينة، ولهذا فإننا نحس من خلال لغته وبنياته الفنية بالتطور والتحول الذى يعترى الواقع الإجتماعى.

ولتحليل الأثر الأدبى تحليلاً سوسيولوجياً ينبغى على الباحث أن يستعين ببعض الفروض والأسس المنهجية الشائعة فى هذا المجال. ويمكن أن نذكر فى هذا الصدد العديد من الأسس والفروض النظرية لتحليل طبيعة العلاقة بين الآثار الأدبية من جهة والحياة الإجتماعية من جهة أخرى، ذلك مثل الفرض القائل بأن الأدب يعكس المجتمع، أو الفرض القائل أن الأدب يشكل ويؤثر على المجتمع أو الفرض القائل بأن الأدب يقوم بتبرير وتدعيم النظام الإجتماعى.

٣ ـ وفكرة الأدب يعكس المجتمع، فكرة قديمة قدم المفهوم الأفلاطونى لفكرة المحاكاة فى الفن، والتطبيق المنهجى لهذه الفكرة لم يبدأ سوى فى عام ١٨٠٠ فى دراسة «مدام دى ستيل» M.De Stail التى نظرت إلى الأدب من زاوية علاقته بالمؤسسات الإجتماعية عن طريق عدد من التأويلات الإجتماعية والتاريخية فى العديد من البلدان الأوروبية، ووجهة نظر الكاتبة كانت مؤسسة على عدد من الأفتراضات الشخصية والمثالية فى وقت معاً.

ومع ظهور كتابات كارل ماركس إبتداء من عام ١٨٤٥ ، ظهرت تفاسير موضوعية تعتمد على تحليل الصلة بين الأدب والمجتمع على ضوء مصطلحات إجتماعية وتاريخية عوضاً عن المصطلحات الشخصية التى كانت منتشرة من قبل .

ونظرية الأنعكاس قد أهتمت بفكرة الحتمية الإجتماعية والتاريخية عوضاً عن فكرة الإلهام الشخصى للكاتب ، وأصبحت فيما بعد تمثل إتجاها واسعاً فى العديد من أعمال الباحثين والنقاد فى مجالات عديدة من مجالات الفكر والأدب .

وقد مهدت هذه النظرية لظهور التحليل السوسيولوجى للأدب . نظرا لأن دعاتها قد حملوا على الدراسات الأدبية التى تجعل من المبادئ الأدبية قيماً مطلقة ، بدلا من النظر إليها نظرة علمية محددة بإعتبارها قيماً نسبية تاريخية . والأدب فى ظل هذه النظرية يتوقف على الأحوال الإقتصادية والظروف الموضوعية للمجتمع ، فكل طريقة من طرق الإنتاج تقترن ببعض العلاقات الطبقية التى تولد مجموعة من الوقائع الإجتماعية تتسبب فى ظهور أفكار وعواطف محددة ترتبط بالمعايير والقيم الفنية والأدبية السائدة فى العصر .

والنظرية لا تقتصر على القول بأن الأدب يعكس المجتمع والعلاقات الإنتاجية ، ويتغير بتغيره ، بل هى تقرر أيضاً أن أدب كل مجتمع معين يتطور بحسب تطور الوضع الإجتماعى الطبقى . لهذا تذهب هذه النظرية إلى القول بأن كل أدب هو بالضرورة أدب طبقى ، لأنه إنعكاس بصورة مباشرة لفكر الطبقة التى ينتمى إليها الكاتب . فهو يستمد أفكاره من تلك العلاقات العملية التى تنبنى عليها حالته الإجتماعية فالفكر الإبداعى والغير إبداعى يبدو وفق هذا الرأى ، نتاجاً لمرحلة إقتصادية وإجتماعية معينة فى لحظة تاريخية محددة . وهذا يعنى أن الوضع الإقتصادى العام هو الذى يحدد الأفكار والقيم الأدبية ، وهو الذى يخلع عليها كل مالها من معنى ودلالة .

ولو نظرنا إلى تاريخ المجتمعات حسب رأى هذه النظرية ـ لوجدنا أن الأفكار والمبادئ الأدبية قد أختلفت من شعب لآخر ، ومن حقبة إلى أخرى بحيث أن التناقض ليكاد يبدو بمظهر الحقيقة الوحيدة التى لا تتغير ، فليس فى مجال الفن

والأدب معايير أو قيم نهائية مطلقة، لأنه ليس ثمة قيم ثابتة لا تقبل التغير. فالقيم الجمالية فى صميمها نسبية وتعكس ما يطرأ على الوقائع المادية من تغيرات أو تطورات. ومن هنا فإن تغير طرق الإنتاج لابد أن يفضى إلى تغير مماثل فى المعايير والقيم الجمالية.

ومعنى هذا أن نظرية الأنعكاس قد حاولت أن تدرس الظاهرة الأدبية دراسة علمية وأن توضح لنا طبيعة العلاقة بين الظاهرة الأدبية وبين الوضع الإقتصادى للمجتمع، كما إنها أستطاعت تأكيد الطابع النسبى للمعايير الأدبية، فضلا عن أنها قد حاولت أن تفسرها على أساس إجتماعى وإقتصادى.

وقد طبقت هذه النظرية من قبل رجال الإجتماع ومؤرخى الإجتماع والأدب إلى جانب عدد كبير من نقاد الفن والأدب. ويمكن الأستعانة بالفرض الذى تطرحه هذه النظرية فى دراسة حياة القبائل العربية القديمة إنطلاقاً من شعرهم التقليدى، فقد تبدو العادات والمعتقدات فى قصائدهم غير مختلفة عن تلك المعتقدات الشائعة فى واقع حياتهم. ولعل الأمر يختلف عندما ندرس أدب مجتمع ذو حضارة وثقافة معقدة ذلك أنه من الصعب تحقيق هذا الفرض فى ظل آثار أدبية ذات بناء معقد.

والأدب على ضوء هذه النظرية يبدو كمظاهر للتغيرات الإجتماعية والثقافية وليس كأسباب لها. والملاحظ بصفة عامة أن نظرية الإنعكاس لا تخلو من أنتقادات، فعلى سبيل المثال نلاحظ أن مصطلح الإنعكاس يبدو من بعض الجوانب مصطلحاً غير دقيق، لأن هناك جانباً لما يعكسه الأدب يبدو ثقافياً أكثر منه إجتماعياً، هذا إلى جانب إنه يفسر جانب المضمون، وبعض الجوانب من الأساليب الأدبية دون أن يبين لنا كيف أن الظروف الإجتماعية مسئولة عن وجود أو شيوع شكل أدبى معين فى لحظة تاريخية معينة.

كذلك إن مصطلح الإنعكاس يجعلنا نصرف النظر عن تأثير الأدب على المجتمع، فالملاحظ فى أغلب الأحيان أن الجانبين كثيرا ما يلتقيان ويؤثر الواحد فى الآخر.

ومن البديهى أن الباحث فى ظل هذا المنهج يعتمد على تحليل عنصر المضمون

ويعتبره وسيلة مثلى للتعرف على طبيعة الحياة الإجتماعية والإقتصادية ومدى إنعكاسها على البناء الفكرى للكاتب. ولعل هذا هو السبب العميق لرفض هذا المنهج فى نظر المتخصصين، لأنه يعالج عنصر واحد فى الأثر ويترك جانباً عنصر الشكل أو البناء.

والواقع إن المشكلة التى نحن بصدد البحث فيها، أعنى مشكلة أحقية بعض المناهج لتحليل الأثر الأدبى تحليلاً سوسيولوجياً دون القضاء على وحدته العضوية، تتطلب ذلك حتماً، نظراً لما يثيره كثير من الباحثين والنقاد على السواء من خلاف حول الخطوات الواجب إتباعها فى معالجة مسألة الآثر الأدبى أو الفنى.

ولنقرر أولاً هذه الحقيقة التى يؤمن بها كل ناقد أو باحث وهى تماسك عنصرى الشكل والمضمون، فالوحدة العضوية للأثر تعتبر حجر الزاوية فى الدراسة الأدبية، فهى التى تميز بين الأثر العظيم والأثر القليل القيمة.

فبقدر إبتعاد الباحث أو الناقد عن مبدأ الوحدة العضوية للأثر، تبتعد آراؤه عن تطابق طبيعة الأثر. وبالتالى تزداد نسبة العيب فى دراسته، ولكن إذا كانت الدراسة الأدبية فى أساسها العميق وسيلة يستمدها الباحث لإلقاء الضوء على كافة العناصر التى تشكل الأثر الأدبى، وصلة هذه العناصر بواقع الحياة الإجتماعية والثقافية نقول إذا كان هذا هو الأساس العميق للدراسة الأدبية، فمن البديهى أن يحاول الباحث أو الناقد مراعاة تلك الوحدة العضوية التى نجدها بوضوح فى الآثار الأدبية الهامة، وأن يتخذ من هذه الوحدة جسراً يحقق هذه الصلة، أعنى الصلة بين واقع الحياة الإجتماعية والثقافية والأثر الأدبى أو الفنى.

وعلى هذا الأساس تتجلى هذه الصلة فى ظل مراعاة هذه الخصوصية، ومن هنا كانت الوحدة العضوية للأثر جوهرية بالنسبة للدراسة الأدبية. وكان تجاهلها فى أى ميدان، وبأى حجة ضرباً من التقهقر للدراسة الأدبية.

ومن هنا أيضاً كان لزاماً علينا أن نعيد النظر فى ذلك المنهج وفى الفروض التى توجه الباحث أو الناقد فى عمله.

والقول بضرورة تحليل الأثر تحليلاً يعتمد على مراعاة وحدته العضوية قد يثير

العجب نظراً لأن الناقد أو الباحث، سواء أكان يسعى لأنجاز تحليل الأثر تحليلاً لغوياً وشكلياً، أو تحليله تحليلاً سوسيولوجياً، فهو يتناول الأثر جزءاً جزءاً وقد يستفيد من بعض عناصره كما هو الحال فى المنهج السوسيولوجى التقليدى.

ومن المعترف به أنه لا خلاف فى الآثار الأدبية، بل الخلاف فى تفسيرها، فكيف نتكلم عن نمط من الوحدة العضوية؟

وهذا خطأ لأنه يتضمن الفصل بين الأثر الأدبى وتفسيره. مع إننا لا ننفى أن هناك جانباً من الموضوعية يوجد فى الأثر. وإلا لتعذرت الدراسة الأدبية من حيث أن شرطها الرئيسى هو إمكان إستعادة نتائجها إذا ما طبقت مناهجها تحت شروط مماثلة، مع ذلك فإننا ننفى الإغراق فى القول بهذه الموضوعية إلى حد الفصل بينها، وبين إتجاه التفسير لماذا؟ لأن الباحث أو الناقد لا يفسر فحسب، أى لا يكتفى بربط عناصر الأثر بعناصر أخرى سواء كانت داخلية أو خارجية ولكنه يحاول أن يفهمها أيضا. أى أن ينظمها على أساس إيجاد علاقات معينة فيما بينها، ولكن ذلك الفهم أو ذلك التفسير قد يختلف كل منهما تبعاً لخطة الباحث وإتجاهه والواقع أن عملية الفهم والتفسير ليست جوهر الدراسة الأدبية ولكنها جوهرية فيها فحسب، لأن التفسير هو الغاية النهائية التى يود الباحث أو الناقد الوصول إليها. فمحاولة التفسير يتضمن محاولة تركيب النظرية. فالناقد أو الباحث يستطيع عن طريق ربط عناصر الأثر بغيرها من العناصر فى ظل فرض من الفروض التى يستمدها من فلسفة الإتجاه الذى يأخذ به، ومن ثم تكون مهمته هنا هى التوصل إلى تلك الموضوعية التى تصل ما بين عناصر الأثر الداخلية أو غيرها من العناصر الخارجية ذلك حسب فلسفة الإتجاه الذى يأخذ به من جهة، وربط كل هذا بالفروض التى يستوحيها الباحث من فلسفة الإتجاه الذى يأخذ به من جهة أخرى.

وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن تفسير الأثر الأدبى فى البحوث التى تأخذ بفرض الأنعكاس كانت تنظر للأثر من جانب واحد. وعلى هذا الأساس أيضاً نفهم أن الإتجاه المعاصر أعنى الإتجاه البنائى الدينامى يستطيع أن يضع بين أيدينا منهجاً لايضاد طبيعة الأثر الأدبى أو الفنى، فما هى حدود هذا المنهج؟

٤ ـ لا يكفى أن نقول أن الإتجاه السوسيولوجى المعاصر يعالج مسألة الأثر معالجة تختلف عن تلك المعالجة التى تأخذ بها الدراسات التقليدية، بل يجب أن نبين كيف يكون هذا الأختلاف بالضبط. أو بعبارة أخرى يجب أن نفصل القول قليلاً فى طبيعة المنهج السوسيولوجى الجديد وفى خطواته.

ومن الجلى أن الباحثين فى ظل منهج الإنعكاس كانوا لا ينظرون نظرة كلية للأثر، وعلى العكس من ذلك فالباحثون المعاصرون ينظرون إلى الأثر بشمول، بحيث يتناولون المسألة الجمالية، ويحددون لها مكاناً فى دراستهم، معتمدين فى ذلك على الجمع بين المنهج السوسيولوجى، والمنهج النقدى فى وقت معاً. ومن هنا يبدو الخلاف واضحاً بين المنهج السوسيولوجى فى صورته الحالية، وبينه فى شكله التقليدى. فالباحث فى ظل المنهج التقليدى يرى فى الربط بين مضمون الآثار الأدبية، وعدد معين من الوقائع الإجتماعية والتاريخية أساساً لدراسته. فهو (الباحث) يحلل هذه العوامل ويحاول الجمع فيما بينها من علاقات لمحاولة الوصول إلى إكتشاف القانون الذى يحكم هذه العلاقات. ومن الجلى أن هذا المنهج بخطواته يعبر عن الأسس التى تقوم وراء تلك الفلسفة التى ترى فى الأثر الأدبى صورة الوثيقة المعرفية.

أما المنهج السوسيولوجى الراهن، فهو ينظر للأثر ككل، وفى طريقه ينظر فى أحد العناصر لأعلى أنه عنصر منفصل قائم بذاته، ولكن على أنه عنصر مرتبط بالكل.

فالأثر يتميز بوحدة تماسكه الداخلى وبمجموعة من العلاقات الضرورية التى تتألف من العناصر المختلفة. التى يتكون منها الشكل والمضمون. فكل عنصر فى الأثر تبدو له دلالة إجمالية.

وبنيات الأثر الأدبى فى ظل المنهج الراهن لها مفهوم دينامى وليس مفهوما جامدا. فهى تعد تعبيرا عن نظرة معينة للعالم أى تعبر عن موقف معين لجماعة بشرية معينة فى لحظة تاريخية محددة. وهذا يعنى أن نظرة الباحث لبنيات الأثر نظرة دينامية فعالة تعتبر كقوة مضمرة النشاط داخل الجماعات البشرية.

وهذا المنهج كما أوضحنا سابقا ينطلق أساسا من البحث فى تحديد البنيات ذات الدلالة مستعينا فى ذلك بالمنهج السوسيولوجى ومنهج النقد الأدبى ذلك من أجل فهم البنيات ذات الدلالة ثم محاولة ربطها ببنيات فكرية جماعية.

٥ ـ وبالجملة ليصل الباحث أو الناقد إلى البنيات ذات الدلالة للأثر، ينبغى عليه أولا القيام بتحليله بنائيا لتحديد مميزاته الداخلية الخاصة، للقيام بتفسيره تفسيرا مماثلا، عن طريق دمج تلك البنيات الخاصة فى بنيات كلية واسعة. وفى هذا الصدد يقول جولدمان: (ان أهم الخطوات المنهجية العلمية هى محاولة دمج البناء ذى الدلالة الخاصة فى بناء أكثر اتساعا) ثم يضيف قائلا: (أن هذه الخطوات العلمية تتطلب من الباحث الغدو والأتيان الدائم من الجزء إلى الكل، والعكس بالعكس) وهذا يعنى أن مفهوم البنيات ذات الدلالة يفرض على الباحث أو الناقد القيام بعمل دراستين:

ـ الأولى تتمثل فى تعين كافة الخصائص الداخلية للأثر.

ـ الثانية تفسيرية تنهض على أساس الربط بين تلك الخصائص الداخلية، والخصائص العامة للبنيات الفكرية والاجتماعية.

وفى ظل هذه الأسس يصبح منهج الباحث أو الناقد تكامليا دياليكتيكيا فهو ينظر فى الأثر ككل، ثم يتقدم نحو اجزائه ليراها فيه من حيث أنها ذات دلالة معينة فى بنائه، ثم يحاول بعد ذلك اكتشاف طبيعة الصلة بين البنيات الخاصة، والكل الاجتماعى.

وعلى هذا الأساس نفهم أن الأثر الأدبى فى ظل المنهج الجديد يعد كلا ديناميا، فهو تحكمه علاقات منطقية خاصة وتميزه وحدة عضوية معينة، بحيث لا يمكن للباحث أن يفهم أو يفسر تصرفات شخصيات معينة فى رواية أو مسرحية أو أقصوصة دون انتسابها إلى البنيات الكلية للأثر.

ومن هنا نستطيع أن نقول أن الأثر الأدبى فى ظل هذه الأسس يبدو فى سياق منهج تكاملى دينامى يسلم بأن الظاهرة الأدبية كل متكامل، وأن أخص خصائصه انها كل وليس مجموعة أجزاء.

وهذا المنهج - كما يبدو لنا - له خاصية هامة، فهو ملائم لطبيعة الأثر الأدبى أو الفنى ويعالجه بدقة وحذر وبصورة ليست مفتعلة.

فالأثر بطبيعته كل متفاعل وليس مجموعة من الأجزاء، ويمكن للباحث أو الناقد أن يكتشف طبيعته الكلية هذه من خلال معالجته للأثر نفسه، فهو لا ينطلق أساسا من أجزائه ليصل إلى كلياته بل نقطة البدء عنده دائما الكل المتفاعل، أعنى بنيات الأثر وبنيات المجتمع التى تبدو منظمة فى إطار واحد.

ومن هذا القبيل ما حدث لدراسة «شارل كاستيلا» عن الرؤية الاجتماعية فى آثار «موباسان» التى يطبق فيها ذلك المنهج بدقة بالغة عندما أراد تفسير العلاقة بين تدهور القيم فى المجتمع الغربى فى القرن التاسع عشر وفقدان الشخصيات فى العالم الخيالى عنصر الأصالة.

ومن هذا القبيل أيضا دراسة «جاك لينهارت» عن رواية «الغيرة» «لآلان روب جرييه» ويمكن كذلك أن نعتبر دراستنا لظاهرة شيوع القصة القصيرة فى الثقافة العربية المعاصرة ومحاولة لتطبيق هذا المنهج. والأمثلة على ذلك كثيرة فى الدراسات الأدبية المعاصرة. وهذا يعنى أن النزعة التكاملية قد بدأ صوتها يرتفع، هذا إلى جانب أننا نجد دراسات أخرى لم تزل تغلب عليها التجزئية التحليلية، ومن هذا القبيل الباحثون والنقاد التقليديون الذين لم يزيدوا على أن جزأوا الأثر الأدبى إلى وحدات جامدة. ومن جهة أخرى نجد أن هناك بعض الباحثين قد أختلطت لديهم الاتجاهات الدينامية بآثار متخلفة عن النزعة التجزئية.

٦ - ان تحديد الأسس والفروض النظرية أمر لا شك يساهم فى توجيه منهج الباحث أو الناقد ولكن اغفال الجانب التجريبى والاندفاع وراء الاجتهاد النظرى، كما هو الحال فى دراستى (التحليل الإجتماعى للأدب) و(البنيوية التوليدية) أو غيرها من الدراسات التى يمكن بمعنى ما من المعانى أن تعيق تطور هذا الميدان. نظرا لأنها لا تقيم للتجربة العلمية وزنا. فهى مصبوغة بصبغة تأملية باعدت بينها وبين واقع الأثر الأدبى وصلته بالحياة الإجتماعية.

وما دمنا قد أشرنا إلى ذلك العيب، فقد تحتم علينا أن نقدم نحن دراستنا على

أسس تجريبية، فنحاول أن نوضح كيف نستخدم تلك الأسس المنهجية لتحليل الأثر الأدبى تحليلا سوسيولوجيا، بعبارة أخرى نزمع أن نلقى الضوء على مسألة كيفية توظيف المنهج مستعينين فى ذلك بتحليل نماذج من النصوص الأدبية. متجاوزين بذلك القاعدة التى ترى ضرورة دراسة كافة آثار الكاتب لانجاز رؤيته للعالم ذلك بقصد ايضاح تطبيق المنهج السوسيولوجى الدينامى.

٧ـ وقبل أن نعالج هذه المسألة نود أن نشير هنا إلى مشكلة تتعلق بالأثر الواجب تحليله أو بعبارة أخرى هل يمكن أن نطبق تلك الأسس المنهجية على كافة الآثار الأدبية؟ أو ما هى الشروط الواجب توافرها فى الأثر الذى نحاول تحليله سوسيولوجيا؟

نرى أن هذه المشكلة على جانب كبير من الأهمية، نظرا لأن هناك آثارا أدبية معينة لا يمكن اخضاعها للتحليل السوسيولوجى. ونحن نقصد هنا الآثار الأدبية ذات الطابع السريالى أو الطابع الرمزى المغلق، ونذكر منها على سبيل المثال قصة نجيب محفوظ «رأيت فيما يرى النائم» التى تتضمن عددا من الأحلام والرموز المغلقة، التى لا تمكن الباحث من انجاز مهمته الأساسية، فلنتوقف قليلا عند ذلك النص الذى يبدأ بقول الراوى:

«رأيت فيما يرى النائم.. اننى راقد، اننى نائم أيضا، لكن وعيى يرامق الظلام المحيط، وثمة أنثى أقبلت يند عنها حفيف ثوب، والحجرة ما الحجرة؟ أهى حجرتى الراهنة أم أخرى أويتنى فيما سلف من الزمان؟ ويتهادى الوجه إلى حسى رغم الظلام بأستدارته الناعسة. وسمرته الصافية ورونوته الناعسة، نسق تسريحتها عصرى أما ثوبها فقديم يجر ذيلا مثل سحابة رشيقة، وهمس صوت لم أر قائله:

ـ للزمن نصل حاد وحاشية رقيقة، وركعت فى استسلام وانهمكت فى عمل ثبت عليها عيناى ولكن لم أنبس بكلمة. وحدست وراء انهماكها غاية دانية وقال الصوت:

ـ الأنفاس العطرة تصدر عن قلب طيب. وانتظرت حتى جمعت أدواتها ونهضت فى رشاقة ومضت نحو الخارج. شدتنى بخيوط خفية لا تنقصف،

فانزلقت من الفراش وتبعتها. وهيمن على شعور بأننى مدعو لأمرها، وأننى لن أحيد عن التطلع إلى الأمام. تمضى متأودة كأنها ترقص باعثة وراءها بنسائم من الذكريات. تعرف طريقها فى الليل واهتدى أنا بشبحها ومررت بأشياء وأشياء ولكنى أنسيتها فتورات مثل شرر متطاير، وعند موضع عبق بشذا الحناء فصل بيننا قطار سريع طويل رج الأرض ومن عليها، وبذهاب ضجيجه التوى الليل أمامى فضاعفت من سرعتى. وأطبق الليل وحده وأختلجت فيه الوعود المضمخة بشذا الحناء، لم يعد فى وسعى التراجع وليس معى من الحوافز إلا الظمأ والشوق».

أما الحلم الثانى فيجىء على هذا النحو.

«رأيت فيما يرى النائم.. حبه رمل ملقاة بين جذور أشجار فى مكان لعله غابة، جذبت انتباهى واستحوذت عليه ببريقها وبما أوحته إلى من أنها ترانى كما أراها وقلقت فى موضعها فلم أشك فى أنها مقبلة على مغامرة وأثارت حب استطلاعى إلى أقصى حد ومضت تنتفخ رويدا حتى آلت إلى كرة مغطاة بزوائد مثل أوراق الورد. مرقوم على صفحاتها كلمات لم أتبينها ووثبت كأنما قذفتها قوة فى الفضاء مقدار أشبار وتهاوت مرتطمة بالأرض، محدثة صوتا قويا أسترسل صداه فيما يشبه النغم. وتمادت فى الانتفاخ حتى صارت فى حجم قبة فخمة ثم انطلق منها عمود عملاق بسرعة مخيفة زلزلت لها الأشجار الفارعة حتى تلاطمت ذراها من حشائش الأرض، وانبثقت من العمود فروع لا حصر لها غاصت فى القضاء، انبسطت أوراقها كالزواحف المثقلة بآلاف الكلمات المبهمة، وركبنى الارتياع فعدوت بأقصى ما لدى من سرعة مبتعدا عن مركزها المتفجر. عدوت منها ولكنى عدوت فى مجالها وحضنها وقبضتها، فلا منفذ للهرب ولا صبر على التوقف أو الاستسلام. والفورة محدودة وسطح الأرض معاند والرياح على غير ما أشتهى واستوى فى شعورى البعد والقرب ازاء الكينونة المتمادية فى التعلق بلا نهاية. ان صوت نموها الهائل يدوى وظلها يغشى الأشياء كالليل. وردة فعلها تعبث بالكائنات وأطراف قبضتها تنحدر فيما وراء الأفق. وتبين لى أننى لست الوحيد فى المأزق. وأن ملايين يلهثون من العدو، وان السحب تركض أيضا والرياح وأضواء النجوم وارتفع صوت قائلا:

ـ رفهوا عن أنفسكم بالغناء . .

فتساءل صوت آخر :

ـ هل يطيب الغناء والمطرب يتخبط فى القبضة؟

فقال الصوت الأول :

ـ رفهوا عن أنفسكم بالغناء . .

وتحركت الحناجر تغنى كل على ليلاه . تضاربت الأصوات فانقلبت عربدة تنضح بالوحشية والجمال» .

أما الحلم الثالث فيجىء على النحو التالى :

«رأيت فيما يرى النائم . . » أن ثمة عينا ترنو إلى . . . عين كبيرة كأنها فسقية ، جميلة الرسم ، عميقة السواد ، ناصعة البياض مستوية فى مكان غير معروف ولكن سحائب بيضاء تظللها . وفى نظرتها ما يوحى بأنها ترانى ، وربما تعرفنى ، ولكن يكتنفها حياد يقصينى إلى ما وراء الغيب ، وقلت لنفسى أنها عين أمرأة فأين بقيتها؟

وقلت أيضا بصوت مسموع :

ـ آفة الحب الحياء!

عند ذلك رأيت خيالى رفيق صباى الراحل فتعانقنا بحرارة . وفى غمرة الفرحة باللقاء نسيت حزنى الكبير عليه . وسرعان ما أختفى من مجال البصر لتحل محله ساحة المولد النبوى فى أيامها البعيدة الزاهرة . ووجدتنى فى صف طويل أمام شباك التذاكر الخاص بخيال الظل ، ودخلت مسرحى الصغير ولكنى وجدت نفسى فى سرادق امتحان . واتخذت مجلسى كتلميذ وشرعت فى الاجابة ، ولما لم يبق من الزمن إلا دقائق وضح لى أننى أجبت على سؤال غير السؤال المطلوب الاجابة عليه . وضاق صدرى فتساءلت :

ـ سهوة عابرة تضيع الحياة؟!

سألنى المراقب متهكما :

ـ أنسيت قول المتنبى؟!

فحرت أى بيت يقصد وتحاشيت السؤال، ووجدتنى بعيدا أتأبط ذراع رفيق صباى الراحل متطلعين معا إلى العين، تبدت العين هذه المرة أو غل فى العمر وأحوز للحكمة وأعمق فى الحياد، قلت لصديقى:

فأضاء وجهه بضحكة صافية وسألنى هامسا:

ـ من القائل «آه لو تعلمون ما أعلم..»؟

فعصرت ذاكرتى لأتذكر ولكن الديك صاح مؤذنا بطلوع الفجر»

ان الحلم الأول كالحلم الثانى أو الثالث لا يعطى للباحث دلالة موضوعية معينة فهو يبرز بعض جوانب النفس اللاشعورية أكثر من النفس الشعورية، فينخلى بصورة معينة عن تصوير الواقع الخارجي ويندفع إلى تصوير الواقع الداخلى ومن ثم تصبح هذه الأعمال موازية لطريقة التداعى الحر Association Libre وتعد مصدر خصب لفهم عناصر معينة من عناصر الشعور أو اللاشعور الشخصى. والبحث فى دلك الموضوع معناه ان الناقد أو الباحث يركز اهتمامه على الدلالة الذاتية Sing-ification Subjective التى تمس فى الواقع المجال السيكولوجى أكثر من المجال السوسيولوجى، فهذا الأخير ـ كما سبقت الأشارة ـ يهتم أساسا بالدلالة الموضوعية Signification objective للأثر معتمدا فى ذلك على الوحدة المنطقية فى البنيات الفنية. وهذا النمط من الدلالات لا نجده سوى فى الآثار الأدبية الواقعية، «فجولدمان» نفسه يشترط أن يكون بناءالأثر معبرا عن مؤلفه من جهة وعن صلبه بعصره ومجتمعه من جهة أخرى. فالكاتب العظيم فى رأيه هو الذى تتفق حساسيته مع جملة التحولات الاجتماعية والتاريخية. وهو الذى يطرح علينا تساؤلات شاملة ترتبط بصورة معينة بعصره حضارته وهذا يعنى ان الباحث أو الناقد فى هذا المجال ينبغى أن يركز اهتمامه على الدلالات الموضوعية للأثر لا على الوظيفة الموضوعية للسلوك الشخصى للكاتب.

ولكن ماذا نفعل عندما نضطر أن نحلل أثرا غير واقعى؟ وما هى الخطوات التى

ينبغى أن يتخذها الباحث أو الناقد؟ وكيف يمكن تحديد هذه الخطوات؟ نحن نرى أن هذه التساؤلات على جانب كبير من الأهمية، ومن شأن الاجابة التى توضع لها أن تفتح الطريق إلى حلول لمشكلات أخرى على جانب من الأهمية: كمشكلة تشكيل البناء النفسى عند الكاتب وعند الفئة أو الجماعة التى يرتبط بها الكاتب وعلاقة كل ذلك ببنيات الأثر الأدبى، العوامل المحددة لإتجاه الكاتب عندما يعالج أثره الأدبى معالجة سريالية. كذلك يمكن على هذا الأساس تكوين رأى واضح فى العوامل التى تشكل عالم الأثر الأدبى، بل ربما أمكن على هذا الأساس أيضا النظر فى مسألة ايجاد منطقة تجمع بين الجانب السيكولوجى والجانب السوسيولوجى، وعلاقتهما بطبيعة بنيات الأثر.

ومن الجلى أننا لم نتمكن من بحث هذه المشكلات المنهجية جميعا، فإن لدراستنا حدودا معينة لن نتعداها إلا بالقدر اللازم لأتمامها وجعلها دراسة متكاملة.

لقد أشرنا فى البدء إلى مشكلة اغفال الجانب التجريبى فى بعض الدراسات الأدبية، وكيف أن الأسس النظرية فى حاجة على الدوام إلى تطبيق، فالنظرية تعد فى الواقع نتاج التفاعل بين هذين الجانبين.

ويمكن بادئ ذى بد أن نلخص الخطوات المنهجية المتبعة فى هذا الميدان والتى يمكن تحديدها على النحو التالى:

أولا: تعيين البنيات ذات الدلالة.

ثانيا: تعيين صلتها ببنيات فكرية معينة.

ثالثا: ابراز الصلة بين تلك البنيات الفكرية وفكر فئة أو جماعة اجتماعية معينة.

وهذه الخطوات كما هو واضح ليست سوى خلاصة لعمليتى الفهم والتفسير ان فهم آثار أدبية لكاتب معين، يقتضى من الباحث أو الناقد أن يعين لنا بنياته الدالة وعلاقاتها برؤية معينة للعالم. وإذا أراد تفسيرها، يجب أن يوضح وظيفة هذه الرؤية المعينة للعالم عن طريق القيام بدمجها فى البنيات الكلية للمجتمع. وهذا يعنى أن نقطة البدء هى تعيين البنيات ذات الدلالة. وذلك يتم عن طريق استخدام

الانساق اللغوية التى تشكل علاقة قوية مع جملة البنيات ذات الدلالة، أى يتم تحليل الأثر تحليلا بنائيا. ففهم الأثر معناه ايضاح صلته برؤية معينة للعالم أما تفسيره فيعنى القيام بابراز وظيفة هذه الرؤية فى البنيات الكلية للمجتمع. فمحاولة استخراج البنى ذات الدلالة فى القصص التى نتناولها بالتحليل معناه فهم هذه البنى فى إطار الوضع الفكرى أو النفسى عند الفئة أو الجماعة التى يرتبط بها الكاتب، وهو فى نفس الوقت تفسير لتلك القصص وفهم لوضعية الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها الكاتب. ودمج هذه الوضعية فى الإطار العام للمجتمع معناه تفسير الأولى وفهم الثانية.

ويمكن أخيراً أن ندمج تاريخ تلك الفئة فى التاريخ العام للمجتمع، وهذا يعنى تفسير دور هذه الفئة بالنسبة لغيرها من الجماعات أو الفئات الاجتماعية، ومن ثم فهم المجتمع نفسه بوجه عام.

٨ ـ التحليل التجريبى

نحاول هنا القيام بتحقيق لبعض المفاهيم والفروض التى تناولناها سابقا، مستعينين فى ذلك ببعض الآثار القصصية التى يمكن أن يتوافر فيها عدد من الخصائص الموضوعية التى تسمح للباحث أو الناقد باكتشاف طبيعة الصلة بين بناء الأثر ورؤية معينة للعالم وليس يهمنا أن نبين كيفية هذه الصلة بقدر ما يهمنا تأكيد وجودها «فجولدمان» وغيره من الباحثين متفقون فى القول بهذه الحقيقة كما بينا، وعلى الباحث أو الناقد أن يأخذ بها كفكرة موجهة أثناء بحثه التجريبى، فالصلة بين الابداع الفنى أو الأدبى والحياة الاجتماعية تبدو كمسلمة يمكن أن يأخذ بها الباحث. وليس فى ذلك تعسفا لأنه يعتمد على المنهج التجريبى ليحقق هذه الصلة ويحقق غيرها من الفروض أو المفاهيم، ذلك فى ظل خطوات حذرة دقيقة ليس فيها افتعال.

انطلاقا من هذا الفهم يستطيع الباحث أو الناقد أن يجد فى معظم آثار نجيب محفوظ مجالا خصبا لإجراء بحثه. فهى من ناحية تنتمى إلى الواقعية الإجتماعية، وتبدو على علاقة وظيفية بفكر فئة إجتماعية من ناحية أخرى. فالكاتب تناول فى

أغلب آثاره أزمة البورجوازية الصغيرة عامة وأزمة الفئة المثقفة خاصة، فهو قد استطاع أن يبرز الصراع الذى تواجهه هذه الفئة الأخيرة والصراع الذى يواجهه المجتمع بصورة عميقة ومحددة جعلته يرتفع بها إلى مستوى رؤية العالم.

وأزمة هذه الفئة ناجمة أساسا عن وعيها بدلالة التحولات فى الواقع السياسى والإجتماعى من جهة، وعجزها عن الإندماج فى بنية ذلك الواقع من جهة أخرى مما جعل موقفها يفقد التوازن ويجعلها فى وضعية متناقضة، نتج عنها ردود أفعال سلبية تجاه بعض القضايا الإجتماعية والسياسية. فالمجتمع يهىء لهم مراكز إجتماعية مرموقة وهذه المراكز تساهم بصورة معينة فى خلق وضعية نفسية موزعة بين الصراع واللامبالاة، أو الخوف وروح المغامرة أو الشعور بالمسئولية واللامسئولية.

هذه الوضعية عبر عنها محفوظ فى قصصه بوجه عام، وفى (تحت المظلة) و(الجريمة) بوجه خاص.

فالتحليل السوسيولوجى لهذه الأعمال يتيح للباحث أن يتوقف على طبيعة أزمة هذه الفئة وأزمة المجتمع فى وقت معا، فهذه الفئة تبدو فى العالم الخيالى ممثلة فى شخصيات واعية لكنها عاجزة عن التكيف مع الواقع الإجتماعى، رغم أنها أكثر الفئات وعيا بذلك الواقع.

فى قصة (تحت المظلة) نواجه مواقف منافية للطبيعة البشرية والمنطقية، فالشرطى يشاهد جماعة من الناس تطارد لصا، ورجل وأمراة يمارسان الحب على قارعة الطريق وعندما أراد أحد الواقفين أن ينبهه عن هذه الجرائم، صوب نحوه بندقيته وقتله هو ومن معه دون أن نعرف لذلك سببا.

أن التأمل الدقيق فى البناء الكلى للقصة يوحى إلينا بوجود قوة غامضة تدفع الشخصيات نحو القيام بتصرفات معينة، أحيانا لها معنى، وأحيانا أخرى بلا معنى. والبنى الجزئية أحيانا ما نلاحظ أنها ليست على صلة وثيقة بالبناء الكلى للقصة. فى البداية يعلن لنا الراوى عن ظهور المطاردين وهم يقبضون على اللص، فى حين نرى الشرطى يشاهد المنظر فى هدوء، ولا يحاول القيام بعمل شىء تجاه

المطاردين أو اللص، الذى يخطب فى مطارديه، ثم (يرقص أمامهم عاريا) وتظهر فى نفس اللحظة بعض دلالات الوعى لدى بعض الأشخاص الواقفين تظهر فى هذه العبارة: (كيف أن الشرطى لا يتحرك؟).

وتتمثل الدلالة هنا فى وعى الأشخاص من ناحية، والجانب الإجتماعى الذى يمثله الشرطى من ناحية أخرى وكلتا الدلالتين تعطينا احتمالين: حيرة الأشخاص أمام الجرائم التى تقع فى حضور الشرطى ولا يفعل ازاءها شيئا، والاحتمال الثانى، أن يكون هذا الشرطى حقيقيا أو مزيفا. ويسيطر شك يلازم القارئ ويجعله حائرا بين المعنى واللامعنى، ويستمر هذا الشك حتى نهاية القصة، حيث نشهد مقتل الأشخاص الواقفين تحت المظلة.

يتمثل تفسير الاحتمال الأول فى شعور الأشخاص الواقفين تحت المظلة بنوع من المسئولية تجاه ما يحدث فى هذا العالم الغريب. وهذا الشعور يظهر حينا ويختفى حينا آخر منذ اللحظة الأولى لبداية القصة حتى نهايتها، حتى يدفعون حياتهم ثمنا لهذا الوعى.

أما تفسير الاحتمال الثانى فيأخذ صورتين: الأولى فى حالة ما إذا كان الشرطى حقيقياً، فإن الدلالة القريبة الاحتمال تتيح لنا تصورا معينا للأشخاص الذين يمثلون العدالة، فهم يبدون كما لو كانوا أشخاصا ثانويين ليس لهم دور مهم. فالعدالة التى تمثل أحد عناصر البناء الإجتماعى غير مسئولة عن هذا النمط من الجرائم. والصورة الثانية أن يكون الشرطى مزيفا، وهو احتمال بعيد، ومن ثم فإنه يعد بلا وظيفة فى البناء الأساسى للقصة. والاحتمال الثانى يترتب عليه تغير فى وظيفته، ويصبح بذلك مجرد اشارات نفسية تساهم فى ابراز جانب شخصى فى مجال العلاقة النفسية الإجتماعية والشكل الجمالى.

وتتوالى الأحداث أمام الشرطى والواقفين تحت المظلة، فنشهد تصادم سيارتين، ينتج عنه مقتل فرد يثير وعى أحد الواقفين تحت المظلة فيقول «كارثة حقيقية بلا شك لكن الشرطى لا يريد أن يتحرك» فالاتصال والتفاهم يوشك أن يختفى من البناء الأساسى للقصة، فهو لا يتحقق بين الأشخاص الواقفين والشرطى، أو بين

الشرطى والعالم. فالراوى يخبرنا بأن «لا أحد يبرح مكانه خشية المطر»، والشرطى فى الجانب الآخر «يشعل سيجارة»، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق. أن الشخصيات تبدو كأنها رافضة القيام بصنع علاقات شخصية، فالكاتب قد جعلها فى موقف اللامسئولية، حتى النسق الإجتماعى الذى يتمثل فى الشرطى غير مسئول أيضا، أما الجنس فلا نعتقد أنه يعطينا دلالة يمكن أن تضيف شيئا مهما للقصة، وأن كان من الجائز أن يكون له دلالة فى البناء الأساسى للقصة، كمقتل الشخص، وتصادم السيارتين. وهذه الدلالة تتمثل فى أن الحياة فى هذا العالم لاتبدو فى نظام متماسك، وأن المعايير فيه قد انهارت حيث نجد «القتل والرقص، والحب والموت» تشكل كلها منظورا واحدا. فالقيم تبدو وكأنها قد استوت عند الكاتب وهذا يدلنا على الشعور بالعبث، وانعزال «الأنا» وانفرادها.

أن الأشخاص الواقفين تحت المظلة يشاهدون شخصا عارى الرأس، بيده منظار مكبر، يراقب الطريق، ويردد: «استمروا بلا خطأ، والا اضطررنا لأعادة كل شىء» هل ما يحدث فى الطريق ليس إلا من قبيل المشاهد السينمائية، وأن هذا الرجل هو المخرج؟ يبطل هذا الاحتمال بمجرد أن نعلم أن الأشخاص الواقفين تحت المظلة قد شاهدوا «رأسا آدميا حقيقيا. يتدحرج نحو المحطة».

أن الكاتب يبدو حائرا بين المعنى واللامعنى، فهو لم يصل بعد إلى ما يملاء الفراغ بينهما. وهذا يسمح لنا بالقول بأننا أمام حالة نفسية أكثر منها موقفا معينا. فالعلاقات بين الأشخاص هى التى تحدد لنا المنطق. فى حين أن هذا الأخير هو الذى يحدد العلاقة القائمة بين الفرد والجماعة، فالمنطق هو الذى يجعل الحياة فى شكل نظام كلى متماسك، ويحدد شكل العلاقة بين الفرد والمجتمع، وليس بين الفرد وذاته.

وفى نهاية القصة يشاهد الواقفون تحت المظلة مطاردة من رجال ذى هيئة رسمية، للرجل الذى اعتقدوا أنه المخرج، فيزداد يقينهم بأن الأحداث التى يرونها حقيقية لا علاقة لها بالتمثيل. وهنا يظهر بينهم نوع من الوعى، ولكنه يأخذ شكلا سلبيا لأنه يؤدى إلى البحث عن الهروب من المسئولية. وهذا يبدو واضحا فى هذه الجملة: «يجب أن نذهب سندعى للشهادة عند التحقيق». وهذا الوعى هو الذى أدى إلى

شعورهم بالحيرة والقلق إزاء ما يحدث فى هذا العالم الغريب. لكن مع هذا أراد أحدهم أن يسجل لحظات وعيه فلفظ بهذه العبارة: «ياشاويش.. ألم تر ما يحدث فى الطريق؟» أتى نحوهم ثم «تراجع خطوتين سدد البندقية» ويعلن لنا الراوى أخيرا أنهم تساقطوا جثثا هامدة تحت المظلة.

هكذا تنتهى بنا القصة نهاية غامضة وغير إنسانية فى الوقت نفسه. فالقارئ لا يعرف لماذا قتلهم الشرطى؟ فالموت على هذا النحو يتنافى مع طبيعة القواعد الأخلاقية والإنسانية لأنه قد تم بلا محاكمة. وربما ساعدنا تحليل طبيعة العلاقة بين الأشخاص والشرطة فى أقاصيص نجيب محفوظ الأخرى فى فهم هذه النهاية، ففى قصة «الجريمة» مثلا نجد البطل الراوى يسأل ضابط الشرطة: «وهل يحفظ الأمن باهدار العدالة؟» فيجيبه «ربما باهدار جميع القيم» فهل كان وعى الواقفين تحت المظلة يمثل تهديدا للأمن؟ أن السلطة فى العالم الحقيقى فى موضع اتهام من المثقفين، والمثقفون فى موضع تهديد من السلطة. ولعل شعورهم بهذا التهديد هو الذى جعل وعيهم سلبيا، فهم لم يتساءلوا عن طبيعة القوة التى تحكم هذا العالم الغريب، ولم يدركوا أن محتواهم يمثل جزءا من المحتوى الكلى للعالم. هناك احتمال أن يكون الواقفين تحت المظلة هم هذه الفئة التى يسمح لها وعيها بالادلاء «بالشهادة» عما يحدث فى هذا العالم غير الإنسانى. وهذا يعنى ـ من بعض النواحى ـ أن القصة تتضمن نقدا للدولة، ومن ثم فهى تتضمن بنى ذات دلالة على صلة معينة برؤية العالم.

هذا الشعور يمكن أن نجده عند الغالبية من المثقفين فى ذلك العصر (أعنى العصر الذى ظهرت فيه القصة). فطبيعة البنية السياسية والإجتماعية كانت تمارس ضغطا معينا على فكر هذه الفئة. ومن هذا المنظور نستطيع أن نتبين أن عالم القصة ينظم كليا أزمة الوعى عند هذه الفئة، فدلالة الموقف بين الشرطى والأشخاص الواقفين قد تجلت فى نهاية القصة، ذلك أن قتلهم على هذا النحو قد أعطى معنى للحدث، ودلالة عامة للقصة.

وتتميز بنية هذا الأثر بعدة خصائص معينة:

ـ الأشخاص والوسط الذى تدور فيه الأحداث لاينتميان إلى مكان أو زمن معين، «انعقد السحاب وتكاثف كليل هابط، ثم تساقط الرذاذ». «اجتاح الطريق هواء بارد»، «حث المارة خطاهم».

ـ زمن الأفعال هو زمن المضارع «لا أحد يبرح مكانه خشية المطر» «رأسا آدميا حقيقيا يتدحرج نحو المحطة» وهذا يدلنا على انعدام حركية الزمن من ناحية، وعلى أن تسلسل الأحداث ليس له أهمية من ناحية أخرى.

ـ الشخصية تبدو عاجزة عن الاندماج داخل بنيته الاجتماعية. والظاهر لنا أن هذه الخصائص هى الصيغة الغالبة على معظم آثاره القصصية فى هذه المرحلة.

فى قصة (الحجرة ١٢): بناء رمزى واقعى يكمن وراء المنطق الداخلى للقصة، كما يكمن وراء دلالتها العامة، فهناك امرأة تقوم باستئجار غرفة فى أحد الفنادق لاستقبال جماعة من الناس منقسمة إلى فئتين، الفئة الأولى صعدت إلى الغرفة مباشرة، والفئة الثانية بقيت فى انتظار الصعود، وهذه المرأة حسب وصف الراوى (تبدو شديدة التأثير بقوة بنيانها، ولها قسمات وأشياء تثير حب الاستطلاع والاذعان (. . .) تترك انطباعا بالالفة التى لا تكون إلا للوجوه المستقرة فى أعماق الذاكرة من قديم). وهذه المرأة اسمها (بهيجة الذهبى، قادمة من المنصورة).

هذه الاسماء وتلك العبارات الوصفية التى صور بها الكاتب شخصية المرأة صاحبة الدعوة، ليست نابعة من تلقائية تعبيره اللغوى. فاللغة بمجرد أن يستعملها الكاتب يعطى لها منظورا ايديولوجيا، نظرا لأنه يحول إتجاهها بكيفية معينة، ويعطى لها دلالات جديدة الأمر الذى يجعلنا نذهب إلى القول بأن التلقائية فى التعبير اللغوى، الفنى لم يعد لها مكان فى تفسير الأثر، كما لم يعد لها مكان فى وعى الكاتب، فوصف الراوى المرأة بأن بها شىء يثير (حب الاستطلاع والاذعان) لعله يشير إلى ما تحمله من تاريخ قديم، من ناحية، ولما تحمله من عناصر إرتباط من ناحية أخرى. فاسمها (بهيجة الذهبى) رمز لما تبعثه فى النفس من غبطة، ورمز لما تملكه من كنوز معنوية ومادية. وليبرز جانب الرمز الذى يلتف حول شخصية المرأة يخبرنا الراوى فى الفقرة الأولى من القصة، أنها «قادمة من مدينة المنصورة» تلك

المدينة التى شاهدت فصولا عظيمة فى التاريخ القديم وأنها «تقف أمام الطاولة منتصبة القامة فى معطفها الأحمر، غير عاملة، ولا متزوجة (. . .)».

من جملة هذه الخصائص الوصفية يتحدد الرمز الذى يكمن وراء هذه المرأة، التى تمثل مصر، وتحدد أيضا، وظيفة البنى الجزئية التى يبدو أنها ـ كالبنى الكلية للقصة ـ موجه نحو إبراز ذلك الرمز ودلالته من ناحية ومحاولة التعبير عن أيديولوجية معينة من ناحية أخرى. ومعنى هذا أن ذلك النص يحتوى على بنى ذات دلالة، وأن هذه البنى يبدو أنها مرتبطة ببناء فكرفئة إجتماعية معينة.

أن تأمل البناء الأساسى للقصة يوحى للدارس بوجود ذلك الرمز فى شخصية المرأة وفى طبيعة علاقتها بزائريها الذين التفوا حولها، وشغلوا كافة أماكن الحجرة حتى أصبح «لا يوجد بالحجرة الاخوان واحد، (. . .)» بينما ينتظر فريق آخر الأذن بالصعود. والظاهر أن ذلك الإنتظار لم يدم طويلا، فالفريق الذى شغل المكان يبدو أنه فى حالة خطر، فهم حسب عبارة الراوى فى حالة «سيئة، تزداد بتقدم الوقت سوءا على سوء». وأن مظاهر الطبيعة فى الخارج، تشير إلى نفس الدلالة فهناك «مطر لم يسقط نظيره من جيل على الأقل» والرعد «يجعجع كانفجار القنابل» والمبنى نفسه فى حالة خطر. «فالحجرات كلها ترشح». (ومدير الفندق قد أضطر إلى أستدعاء الفراشين) «لسد الثغرات فوق السطح» الطبيعة هنا توحى بقدر من التداخل الغامض بين ما يحدث فى داخل المكان، وبين مظاهر الوجود الخارجى، وتشير إلى ما حول الأحداث من إرتباطات مبهمة، وتبرز فى الوقت نفسه الدلالة والرؤية التى يريد الكاتب أن يعبر عنها من زاوية معينة.

أن الجماعة التى شغلت المكان، والتفت حول المرأة، لم يصورها النص تصويرا عاما، بل جاءت مقرونة بأوصاف اجتماعية معينة، دون أن تقرن بأوصاف داخلية أو خارجية، ذلك لأستكمال بناء الرمز ودلالته من ناحية، واجلاء الزاوية التى يتناول منها الكاتب موضوعه من ناحية أخرى. وتتشكل هذه الجماعة من فئات وطوائف إجتماعية مختلفة. فهناك «تاجر أثاث، وبقال وقصاب وصاحب محل عطور وأدوات زينة (. . .) ونفر من أساتذة الجامعة ورجال الدين، وصاحب معرض أثاث وموظف كبير بمصلحة الضرائب ورئيس مؤسسة وصحفى معروف،

وتاجر جملة للأسماك، وسمسار شقق مفروشة، ووكيل لشخصية عربية من أصحاب الملايين».

هذه الفئات الإجتماعية التى تقدمها هذه الجماعة لها دلالة هامة فى البناء الأساسى للقصة، فكيفية تشكيل هذه الجماعة فى النص تماثل التشكيل الفعلى فى بنية الواقع نفسه، ففى المرحلة التى ظهرت فيها القصة (١٩٧٣) ظهرت تغيرات فى الإطار العام للمجتمع، وفى استطاعتنا أن نعتبر نقل ثروات المجتمع إلى طبقة جديدة وبزوغ الأيديولوجية الليبرالية، والإتجاهات الفردية، مظهر من بين هذه المظاهر، ولقد نرى فى استيلاء هذه الطبقة على السلطة مظاهر أخرى من مظاهر التغير. لقد جاءت هذه الفترة عقب مرحلة امتلأ بمحاولات البرجوازية الصغيرة الانتصار على الاقطاع والرأسمالية الذين كانا يقفان فى سبيلها كحاجز يحول بينها وبين اتمام حركتها نحو أهدافها الخاصة، وتحققت مطالب البرجوازية الصغيرة بعد ثورة ١٩٥٢م فاستولت على الحكم، وتحكمت فى موارد الإنتاج، وفى أدوات التثقيف، لكن أيديولوجيتها قد واجهت تدهورا خطيرا منذ أواخر الستينات، وبالتحديد فى السنوات التى تلت حرب ١٩٦٧، حيث أخذت الطبقة الجديدة (التى تتشكل من الفئات الإجتماعية التى حددتها القصة) تدرج فى مدارج الرقى المادى والمعنوى، ولعبت دورا كبيرا فى تغير شكل البناء السياسى والإقتصادى فى مصر. هذه الأحداث قد أثرت على فكر ووعى الكاتب عامة، وعلى بنية قصته خاصة، فالرؤية التى يريد التعبير عنها حتمت عليه أن يبدع لنا ذلك الإطار، ويشكل منه رمزا مركبا من عدة عناصر مختلفة: المرأة، والزائرين الذين صعدوا، والزائرين الذين ينتظرون أو باللأحرى «جماعة عامة الشعب» حسب العبارة الواردة فى النص. وهذه الجماعة المنتظرة ليست وحدها، فهناك (رجلا ضخما يرفل فى جبة وقفطان يسمى سيد الأعمى) يعمل كحانوتى كان ينتظر معهم الأذن بالصعود، وهو يمكن أن يضيف شيئا لدلالة البناء الأساسى للقصة، كالدلالة التى تضيفها «الطبيبة المولدة» التى صعدت وحدها إلى الحجرة مباشرة. فهناك أذن من ينتظر الموت، وهناك من ينتظر الحياة. ذلك التقابل نفسه تشير إليه الطبيعة بصورة معينة، فالراوى يعلن لنا أن «الظلام يتراكم فى أركان السماء، وأن النهار سينقلب ليلا».

وان القوم داخل الحجرة يغنون ويصرخون فى وقت معا. أن سيد الأعمى ينتظر ليقوم بأداء عمله لأن «الانتظار بلا عمل ممل». والقوم فى حالة سيئة، والمرأة صاحبة الدعوة قد وعدت أن تستدعيه فى «الوقت المناسب»، فسقوط الجماعة التى استولت على المكان، أمر قادم لابد منه، فهم يترنحون داخل حجرة مهددة، «من رشح السقف والبلل»، والطريق فى الخارج يعلن عن علامات الغضب، أو اشارات تنبئ بالتغير، وهذا يبدو فى هذه الفقرة التى تبدأ بهذه الجملة: «وبدا تساقط، وارعدت السماء، وتوالت الضربات المرجفة فوق زجاج النافذة، (. . .)» هذه الدلالة التى تبرزها بنية القصة وهذه الرؤية المعينة للواقع الإجتماعى والتاريخى فى هذه المرحلة لا تعتبر ناجمة عن نمط من إنماط الوعى الفردى عند الكاتب، أنما نتيجة وعى الفئة الإجتماعية التى يرتبط بها اجتماعيا، وتاريخيا، واقتصاديا. أو بعبارة أخرى أن الوعى بظهور طبقة جديدة تتشكل من الفئات التى جاءت فى النص، والتنبؤ بسقوطها السياسى والإجتماعى كما حددته نهاية القصة، ليست رؤية فردية للواقع، لأن الفئة المثقفة كانت تنشد هذا السقوط. وهذا الشعور يرجع فى أساسه إلى طبيعة وضع الجماعة التى ترتبط بها الفئة المثقفة ألا وهى البرجوازية الصغيرة، التى تفتت سلطتها فى هذه المرحلة بصورة نهائية. وقد نجم عن هذا الوضع تبعية الفئة المثقفة إقتصاديا وسياسيا للطبقة الجديدة التى جاءت بقيم وتقاليد مختلفة عن قيم وتقاليد الجماعة التى ترتبط بها. لهذا دخلت أغلب الفئة المثقفة فى صراع مع الطبقة الجديدة نظرا لأنها فئة مسيطر عليها داخل جماعة إجتماعية تفتت سلطتها السياسية والإجتماعية. وهذا يعنى أن هناك تشابه بين بناء فكر الكاتب ووعى وفكر الفئة أو الجماعة التى يرتبط بها إجتماعيا وتاريخيا.

فى قصة «الجريمة» حادث قتل غامض يقع فى أحد الأحياء الشرقية، يشغل جانبا كبيرا من حياة الناس، ويصبح مجالا لحديثهم اليومى: «فى البيت والمقهى، والسوق، والتاكسى». أما الشرطة فموقفها يدعو للعجب إذ لم تحاول البحث عن القاتل، أو الكشف عن الحقيقة «والقبض على المجرمين كما يحدث فى كل مكان» فدورها الرئيسى كان يتمثل حسب قول الراوى فى «طمس معالم الجريمة» ذلك الموقف الغريب هو الذى يدفع بطلنا للقيام بمهمة الكشف عن سر ذلك التواطؤ وإخفاء الحقيقة. ونفهم من الفقرة الثانية للقصة أن القاتل ليس فردا واحدا، وأنما

«الأرجح أنهم عصابة (. . .) وأنه قد «مضى على تاريخ الجريمة حوالى خمس سنوات» وأن بطلنا الذى كلف نفسه بمهمة البحث عن الحقيقة مراقب من أعين الشرطة أينما ذهب.

النظرة المجملة للقصة توحى إلينا بوجود بنى ذات دلالة تتمثل فى طبيعة الجريمة، وفى الجانب الإجتماعى الذى تقدمه الشرطة من ناحية، ووعى البطل بعلة موقف الشرطة من ناحية أخرى، ويشف من وراء تلك الدلالتين احتمالين أساسيين: أن حادث الجريمة ليس حادثاً فردياً خاصاً يتعلق بقتل امرأة، وأنما حادثاً إجتماعياً وتاريخياً فى وقت معاً يخفى وراءه رمزاً واقعياً معيناً.

وتفسير الاحتمال الأول يتمثل فى عدة مظاهر مختلفة: فالحادث قد ترك أثراً فى حياة كافة الفئات والجماعات الاجتماعية، سواء العمال أو الموظفين أو المعدمين ساكنى الأكواخ، أو الاثرياء ساكنى الفيلات، وهذا يبدو واضحاً فى الفقرة الثالثة التى جاءت فيها هذه العبارة: «لا حديث للضاحية إلا عن الجريمة، فهو يتردد فى «السوق والمكاتب والمصانع والأكواخ والفيلات». والراوى البطل قد ربط الحادثة بزمان ومكان معين وهذا الربط يبدو بوضوح فى هذه الجملة: «مضى على تاريخ الجريمة حوالى خمس سنوات» ومحل الجريمة كان الحى الشرقى. كما يحدد لنا الراوى أيضاً عنصراً دالاً فى حديث سمعه فى أحدى الحانات الموجودة بالحى، يبدأ بهذه العبارة:

- نحن ضعفاء.

فأجابه بحدة:

- بل جبناء (. . .).

ويلاحظ أن المتحدث الأول يتكلم باسم الجماعة فهو يقول «نحن ضعفاء» بينما يقول الثانى «جبناء»، وهى دلالة من دلالات عدم القدرة على مواجهة المواقف الصعبة. ولعلهما يقصدان أهل الحى أو ربما يقصدان المجتمع كله. والضعف والجبن لا ينفيان معرفة الحقيقة، بل القضية تبدو بعكس ذلك أعنى معرفة الحقيقة لدى أهل الحى أو المجتمع كله لم تجعله قادراً على أن يواجه المواقف بقوة وشجاعة

إزاء طبيعة الجريمة من جهة، وإزاء موقف الشرطه من جهة أخرى. ولعل عبارة «مضى على تاريخ الجريمة حوالى خمس سنوات». يمكن أن تلقى الضوء على المعنى الذى يلتف حول الرمز العام للقصة. فنحن نعلم أن القصة قد كتبت قبل أواخر عام ١٩٧٢، والخمس أعوام السابقة لهذا التاريخ معناها عام المأساة (١٩٦٧)، وسقوط الأرض العربية. والتأمل الدقيق لمظاهر الحياة اليومية فى السنوات التالية لهذا التاريخ توحى للرجل الغير مثقف بأن شكل الحياة يمضى فى أطاره المعتاد، لأن الدولة كانت تحاول القيام بإخفاء أو طمس معالم الحادث بصورة معينة، وجعلت من الشرطة قوة اساسية للحفاظ على الأمن بوجه عام. وكان وعى المثقف بدلالة أحداث ١٩٦٧ يحتم عليه المطالبة بتحديد المسؤولية أى معرفة أصحاب «الجريمة».

لهذا لا نعجب من تيقن البطل منذ بداية القصة أنه مراقب من أعين الشرطة، وأنه يشعر أنه حياته مهدده، وأنه يعرف مقدماً صور الاغتيال: «افتعال معركة بجانبه ويتم القضاء عليه قضاء وقدر» أو «انفجار التاكسى به لأسباب مجهولة» أو «يجثم كائن فى ركن الحجرة وينقض عليه». وهذا يعنى أن صاحب الوعى بالحقائق التاريخية والسياسية فى العالم القصصى وفى الواقع فى وقت معاً، يعد مصدراً من مصادر تعكير صفو الأمن داخل المجتمع فى هذه المرحلة. أن النص لم يحدد لنا تماما مهنة البطل، ولكن طبيعة وعيه، ويقينه بطبيعة الجريمة، وبأساليب الاغتيال وبالوظيفة الحقيقية للشرطة، وبالفاعلين الأصليين للجريمة. تجعلنا نضعه ضمن تلك الفئة التى تحمل ضميراً تعساً حزيناً، ألا وهى الفئة المثقفة ذات النزعة الاصلاحية. أن وعى بطلنا يتجلى بوضوح فى الفقرة الأخيرة من القصة، وبالتحديد عندما يدور بينه وبين الضابط ذلك الحوار:

ـ ما واجبنا فى رأيك؟

ـ أن تحققوا العدالة.

ـ كلا.

ـ (. . .) واجبنا هو المحافظة على الأمن.

ـ وهل يحفظ الأمن باهدار العدالة؟

ـ وربما باهدار جميع القيم.

ـ سأكتب أن جميع القيم مهدرة ولكن الأمن مستتب.

هكذا تلخص الجملة الأخيرة التى نطق بها البطل وعيه بطبيعة العلاقة بين الشرطة والدولة من ناحية، وبين الدولة والمجتمع من ناحية أخرى، وتكشف لنا فى الوقت نفسه عن التناقض بين الوجه الخفى والوجه الظاهر للشرطة والدولة، ونظرتها الخاصة لأصحاب الوعى بدلالة الأحداث التاريخية والسياسية.

أن وضعية هذه الفئة يتلخص فى صورتين، أما منحهم المراكز المرموقة واتاحة حياة الاغداق لهم، وأما تركهم لحياة التشرد والضياع. ذلك حسب إيديولوجية النظام السياسى للدولة، وحسب إيديولوجية هذه الفئة.

فى قصة (من فضلك وإحسانك): شباب مثقف يواجه شعوراً مفاجأ بالضياع والتفاهة، ويجد نفسه «لأول مرة يتساءل عن معنى حياته» التى بدت فى رأسه كصور أحلام يطحنها الواقع أو مغامرة فردية فى الخارج. لقد عرف فى بدء حياته «تيارات متضاربة دينية ومادية (. . .)» لكنه لم يوثق الصلة بينه وبين أحد المنتمين «لهذه التيارات فالانضمام لهذه التيارات لا يحقق أحلامه، ولا يعطى لحياته وثبة قوية غير معقولة»، فهو حسب وصف الراوى: ممن لا يكترثون بالحياة العامة، ولكن تستغرقهم الشؤون الخاصة. على ذلك فهو يحلم بتحقيق «طفرة غير متوقعة وغير منطقية»، وسبيل هذه الطفرة فى رأيه لا يتم إلا عن طريق (الهجرة) أو (النجومية) أو (الانحراف) والطريق الأخير لم يبد له مخيفاً أو غامضاً، فهو عندما «تفحص أعماقه بصدق وصراحة، تبين له أنه لا يملك مناعة ضد الانحراف فى ذاته» لهذا فهو يتعاطف (دائما مع المتهمين) الذين يراهم فى عمله فى مكتب التحقيق ويجد أن وراء «كل واحد منهم حلم يذكره بأحلامه (. . .)» فهم يذكرونه بنفسه، ويذكرونه بأبيه وأمه أيضاً. اللذان (لا يكترثان للغلاء) ويقيمان الولائم للأصدقاء بين الحين والحين. بينما الواقع الطاحن يجعله يكتشف أنه (فقير، وكم أن الغلاء وحش مفترس) وأنه لا يستطيع (أن يواجه الحياة لو غاب والده من حياته). (فهل يقدم على الانحراف أن وعده بتحقيق الآمال؟) ذلك التساؤل المحير لم يجد له

جواباً حاسماً لأنه (جبان يؤثر السلامة). لهذا رأى فى الهجرة السبيل الوحيد لاستخلاص نفسه من واقعه الطاحن.

من الجلى أن القصة تبدو حافلة بالبنى ذات الدلالات. لعل أهمها يتمثل فى شعور البطل أن حياته تخلو من معنى، وفى السبيل الذى يراه أمامه لاعطائها معنى من ناحية وعلاقة هذا الشعور بما يحدث فى المجتمع من ناحية أخرى.

ويمكن أن يشف من وراء تلك الدلالات:

ـ شعور البطل بالحيرة والضياع أمام التحول الذى اعترى شكل الحياة الاجتماعية بعد حرب ١٩٧٣، فهو غير قادر على اتخاذ موقف محدد لانغلاقه على وجوده الفردى من ناحية، ولغموض السبل أمامه من ناحية أخرى.

ـ تحطيم عناصر الشعور بالانتماء على المستويين الفردى والجماعى.

وتفسير الدلالة الأولى يجعلنا نذهب إلى القول بأن بطلنا يواجه أزمة فردية واجتماعية فى وقت معاً. فهو لم يجد منذ بداية القصة حتى نهايتها ما يجذبه نحو الإرتباط بالحياة العامة، ففضل حياة العزلة والسخرية من التيارات (التى عبرت أمامه ومن حوله) لينتظر وثبة غير معقولة، تأتيه من الخارج ليحاول أن يعطى لحياته معنى، ويقضى على الشعور بالخواء الذى فرض نفسه عليه فجأة. وتظهر هذه الأزمه فى حياة المجتمع فى الوقت نفسه، فى صورة عدم قدرة هذا الأخير أن يعطيه بديلاً واضحاً عن القيم التى تحللت. فنحن نعلم من الراوى أن هناك (نشاط دب فى القوى الهدامة) وأن زميله فى العمل قد (ألقى القبض عليه فيمن ألقى القبض عليهم) وأن (المهرجين والمختلسين والمرتشين واللصوص . .) أناس لا يختلفون عن الآخرين فى أشكالهم وأصواتهم، لا سمات تقليدية لهم (. . .) وأن المجرمين طبقات وأن القانون لا يطبق إلا على العاديين من الناس، أما الأقوياء فيسبحون فوق القانون)، ويخبرنا الراوى أيضاً أن بطلنا (تصور ببدن والديه وهما يزحفان مع الآخرين إلى طرقات المجمع القضائى). فتحلل القيم أصبح شبه عام عند بطلنا، فهو داخل بيئته الخاصة، وداخل بيئته العامة. وداخل نفسه أيضاً لأنه حسب وصف الراوى له (لا يملك مناعة ضد الأنحراف)، فأثر البيئة الاجتماعية والتيارات الثقافية

السائدة واضح فى توجيه سلوكه، فنحن لا نطلع على ذلك إطلاعاً شعورياً، ولكن يمكن أن نلاحظه فى آثار سلوكه. إذ مما لا شك فيه أن البيئة الاجتماعية تساهم فى تشكيل حياته النفسية إلى حد بعيد، فتحلل بعض القيم قد صاحبه ظهور قيم أخرى جديدة فرضتها الطبقة الجديدة التى ملكت وسائل التثقيف فى الآونة الحاضرة، ولكن هذه القيم الجديدة، لم تتحدد بشكل واضح، والفرد والمجتمع مازالا لم يتكيفا معها تاريخياً وأخلاقياً.

ويتضمن تفسير الدلالة الثانية فكرة تمزق عناصر الشعور بالانتماء بصورة غير مشعور بها عند البطل. فمن النص نعلم أنه (قد عرف حوله تيارات (، ، ،) دينية ومادية) لكنه لم يبال بأحد المنتمين إلى هذه التيارات، فهو حسب وصف الراوى (ممن لا يكترثون بالحياة العامة (، ، ،) وتستغرقه الشؤون الخاصة)، ويرى فى الرحيل عن الوطن السبيل الوحيد للخروج من أزمته الفردية. فالانتماء للجماعة الخاصة (دينية أو مادية) كالانتماء للجماعة العامة (التى يمثلها المجتمع) لم يعد قادرا حسب تصوره أن يعطى لحياته مضموناً جديداً.

وهذا يعطينا نظرة معينة عن طبيعة شخص البطل وإتجاهاته التى يحددها الطابع الفردى الانعزالى. فمحتواها يبدو عارياً من كافة الإرتباطات العاطفية والاجتماعية. فالوطن أو الأسرة رمز الروابط العميقة (سواء كان ذلك مادياً أو معنوياً) أصبحت مرفوضة عنده، نظراً لأنها عاجزة عن تحقيق آماله. ويتجلى هذا بوضوح فى نهاية القصة حينما نراه يقول لنفسه: (الهجرة إلى الخارج هى الأمل الأخير)، فقد بدا له (الخارج فى صورة منارة تشع نوراً من بعيد). ولكن لماذا بطلنا قد اتخذ هذا الإتجاه منذ بداية القصة؟ هل هذا الإتجاه يعد إتجاهاً فردياً، أو بالأحرى ظاهرة فردية؟ نحن لا نعتقد ذلك لأن الطبقة الجديدة قد فرضت أهدافها وبثت قيمها فى وسائل التثقيف التى عسكت تيارها الفردى الانعزالى، وفتتت التيارات والنزعات القومية. فالانفتاح الاقتصادى قد ساهم فى تغير شكل الحياة الاجتماعية بصورة معينة: فشيوع استعمال الأشياء الحديثة قد دفع النزعة العقلية للتطور من ناحية، وجعل من قيم الثقافة الغربية نمطاً حضارياً ليس له بديل من ناحية أخرى.

هذا التفسير يجعلنا نفهم بوضوح موقف بطلنا الشاب، وموقف أسرته من

المؤثرات التى كانت تفرضها الإيديولوجية الشائعة فى المرحلة التى كتبت فيها القصة، ها هو يقول لنفسه: (فرق كبير بين أن تركب سيارة ولو صغيرة وبين أن تنحشر فى الأتوبيس)، وها هى أسرته تهديه (حجرة عصرية بطاقمها (. . .) وسجادة فرنسية (. . .)، بينما أمه قد أقتنت لنفسها (عدداً من التحف والسجاجيد والنجف). واقتناء مثل هذه الأشياء يعد مظهراً من مظاهر الثراء والتقاليد البرجوازية، بينما فى العالم القصصى تدلنا على مظاهر الانحراف ومظاهر البذخ ويبدو هذا بوضوح فى البداية حين ينشأ لدى بطلنا الشاب شك فى سلوك والديه، فهما (لايكترثان للغلاء(. . .) ولا يخلو أسبوع واحد من وليمة تقام للأصدقاء) وأستحال ذلك الشك إلى حقيقة ثابتة (عندما أعلن أبوه ذات يوم أنه طلب أحالته للمعاش. . .) ولحقت به أمه فى نفس الأسبوع. فظروف «الانفتاح» قد ساهمت فى إثراء بعض الفئات الاجتماعية، وهذا الثراء يبدو ـ فى جانب كبير منه ـ غير مشروع، ويظهر ذلك فى هذه العبارة التى جاءت فى الفقرة الثانية من القصة حين يصف الراوى شخصية ثانوية ليس لها دور فى البناء الأساسى للقصة. لكن البنى الجزئية التى تضمنت ذلك الوصف تبدو على علاقة وثيقه بالدلالة العامة للقصة، فالنص يقول: (ومن حسن الحظ أنه لا تشوبه شبهة من شبهات الانفتاح، فهو قادر وشريف (، ، ،).

فالانفتاح كما ساهم فى تطور النزعة العقلية عند الفرد، ساهم أيضاً بصورة غير مباشرة فى تحلل بعض القيم، وهذا له دلالة فى البنى الجزئية للقصة تبدو على علاقة وثيقة بدلالة ثراء فئات اجتماعية معينة.

وهذا يعنى أن الضياع الذى يواجهه بطلنا الشاب فى العالم الخيالى يرتبط بصورة مباشرة بطبيعة المرحلة التى كتبت فيها القصة.

فالعالم فى هذه الآثار القصصية يبدو موزعاً بين المواقف الواعية والمواقف العاجزة عن اتخاذ مواقف إيجابية ومن ثم فيصبح الموقف فاقداً التوازن، ويصبح عبارة عن الفرد وأبناء طبقته، كل فى عزلة، لا توجد حالة تضم الأول إلى طبقته لتحقق له الأستقرار وليس من سبيل إلى ذلك إلا بإندماج الفرد المثقف مع ابناء طبقته.

## نماذج من نصوص التحليل

### (الحجرة رقم ١٢)

يتذكر مدير الفندق بصورة لا تنسى أنه قد جاءته ذات يوم امرأة لاستئجار غرفة لمدة أربع وعشرين ساعة، وكان الوقت وقتذاك العاشرة صباحاً. وحدجها الرجل بنظرة خاصة لندرة من يقصده من الجنس الآخر منفرداً، وأنه ليتذكر بصورة لا تنسى أيضاً أنها تبدت لعينيه امرأة شديدة التأثير بقوة بنيانها، ووضح قسماتها، وحدة نظرتها وهى تقف أمام الطاولة منتصبة القامة فى معطفها الأحمر وقلنسوتها البيضاء. ولم تكن تحمل بطاقة شخصية، غير عاملة ولا متزوجة، ولكنها على الأرجح مطلقة أو أرملة، اسمها بهيجة الذهبى، قادمة من المنصورة. سجل الرجل ما يلزمه من المعلومات ثم عهد بها إلى فراش تقدمها حاملاً حقيبتها، حقيبة كبيرة الحجم فوق المألوف، فقادها إلى الحجرة رقم ١٢ بالفندق الصغير.

رجع الفراش بعد نصف ساعة بوجه متعجب، فسأله المدير عماء وراءه فأجاب بأن المرأة غريبة الأطوار.

ـ ماذا تعنى؟

أجاب بأنها طالبته بأن يطبق حشية الفراش والغطاء والملاءة وأن يودعها ركن الغرفة حتى يجىء الليل، أما السرير نفسه فأمرت باخراجه من الحجرة معتذرة بأنها لا يغمض لها جفن طالما أنه يوجد تحتها فراغ يتسع لشخص قد يختبىء فيه. فقال لها أن مخاوفها لا تقوم على أساس وأن الفندق لم يقع به حادث واحد منذ نشأته ولكنها أصرت على طلبها فأذعن لمشيئتها.

ـ كان عليك أن ترجع إلى أولا.

فاعتذر بأنه لم يجد فى طلبها ـ رغم غرابته ـ خروجاً على التعليمات الواجب الالتزام بها فى الفندق، ثم واصل حديثه فقال أنها أمرته بأن يفتح صوان الملابس

على مصراعيه وأن يبقيه كذلك فأدرك من توه أنها تخاف أن يغلق فى غيبة منها على غريب يتربص فصدع بأمرها فى تسليم باسم.

ـ العجيب أنها تبدو قوية وجريئة..

وتفكر الرجل ملياً ثم سأله:

ـ هل وهبتك بقشيشا؟

ـ نصف جنيه بالتمام والكمال..

ـ واضح أنها غير طبيعية ولكن لا أهمية لذلك..

فقال الفراش:

ـ وكنت ماراً أمام حجرتها المغلقة فى طريقى إلى المغسل فسمعت وراء الباب صوتا يتكلم بحدة وحرارة.

ـ ولكنها بمفردها..؟

ـ رغم ذلك كانت تتكلم بحدة ويرتفع صوتها تدريجياً..

ـ كثيرون يفعلون ذلك، ليس بالضرورة أن يكون مجنوناً من يخاطب نفسه..

فهز الرجل رأسه ولم ينبس فعاد المدير يسأله:

ـ هل وضح لسمعك شئ مما كانت تقوله؟

ـ كلا عدا عبارة واحدة وهى «لايهم»..

وأشار المدير أشارة حاسمة إعراباً عن رغبته فى أنهاء الموضوع ثم قال للفراش وهو يمضى:

ـ مزيداً من الانتباه فهذا واجب على أى حال.

وقصف الرعد فنظر المدير إلى السماء من نافذة زجاجية فرآها ملبدة بالغيوم، وكان الجو شديد البرودة والمطر متوقعاً بين آونة وأخرى. وعند تمام الواحدة بعد الظهر تلفنت له الحجرة ١٢:

ـ ممكن اطلب غداء؟

ـ لا يوجد مطعم بالفندق ولكن يوجد مطعم بالشارع . طلباتك يافندم؟

ـ تورلى ، أرز بالخلطة ، مع كيلو كباب مشكل ، تشكيلة سلطات ، رغيف بلدى محمر ، عيش سراى ، برتقالتان . .

أمر المدير بإحضار المطلوب ولكنه دهش لكمية الطعام المطلوبة ، خاصة اللحوم ، وهى تكفى وحدها لستة أشخاص . .

وقال فى نفسه إنها مصابة بجنون الخوف والنهم .

ـ محتمل أن تغادر الفندق عصراً وسأجد فرصة لالقاء نظرة داخل الحجرة .

وجاء الطعام ، وبعد ساعة رجع خادم المطعم ليأخذ الصينية والأطباق ولم يستطع المدير مقاومة رغبة ملحة فى النظر إلى الأطباق ، وجدها فارغة تماماً إلا من بقايا عظام وصلصة متجلطة . وقرر أن يتناسى الموضوع كله ولكنه وجد المرأة ـ صورتها ونوادرها ـ تطارده وتلح عليه . لا يمكن القول بأنها جميلة ولكنها ذات سطوة كالجاذبية وبها شئ يخيف وأشياء تثير حب الأستطلاع والإذعان ، ومع أنه رآها اليوم لأول مرة إلا أنها تترك انطباعا بالألفة التى لا تكون إلا للوجوه المستقرة فى أعماق الذاكرة من قديم .

ورأى رجلا وأمراة قادمين نحوه ، وسأله الرجل :

ـ هل السيدة بهيجة الذهبى تقيم هنا؟

فأجاب بالإيجاب ، واتصل بالمرأة فطلبت السماح للقادمين بالصعود إلى حجرتها ، وكان واضحاً أن القادمين من الصفوة ، من الناحية المادية على الأقل . واندفع الهواء فى الخارج بقوة رقصت لها القناديل المعلقة فى مدخل البهو الصغير . وسرعان ما قدم ثمانية أشخاص ـ أربعة رجال وأربع نساء ـ فتكرر السؤال :

ـ هل السيدة بهيجة الذهبى تقيم هنا؟

وتم الاتصال وجاءت الموافقة فصعدوا بجلال ـ كانوا على مستوى السابقين ـ إلى الحجرة رقم ١٢ . أصبح الزوار عشرة ، أقارب من أسرة واحدة ، أو أصدقاء ، أو أقارب وأصدقاء ، ولكن لا شك أن بهيجة سيدة غير عادية .

ـ ترى لما أختارت فندقنا الصغير .

ودب النشاط فى كافتيريا الاستراحة وحملت إلى فوق أقداح الشاى ، وشغلته بعض الوجوه فى المجموعة الأخيرة فظن أنه سبق له رؤيتها ، ولكنه قال لنفسه أن خير ما يفعله أن يغسل مخه من شؤون بهيجة هانم ، وأنها غدا ستكون ذكرى من مئات الذكريات الضائعة التى يجيش بها صدر الفندق .

ورأى امامه سيده فى الخمسين غاية فى الرزانة والوقار ، سألت :

ـ هل السيدة بهيجة الذهبى هنا؟

ولما أجاب بالايجاب قالت :

ـ بلغها من فضلك أن الدكتورة موجودة .

وأتصل بالمرأة فسمحت لها بالصعود ، وأذعن لرغبة ملحة طارئة فسأل الدكتورة قبل أن تغادره :

ـ ما تخصص حضرتك؟

فأجابت وهى تذهب :

ـ طبيبة مولدة .

لاحظ أنها قدمت نفسها بصفتها المهنية ، وبلا ذكر الاسم ، فهل هى تزور المرأة بهذه الصفة؟ . . هل المرأة تعانى من مرض نسائى؟ . . أهى حبلى؟ ولم يستطع الاسترسال فى أفكاره إذ جاءه رجل بدين قصير متجهم الوجه فقدم نفسه بصفته المقاول يوسف قابيل وطرح السؤال الذى يتكرر كقافية .

ـ هل بهيجة هانم الذهبى تقيم هنا؟

وعقب الاتصال التليفونى المعتاد سمح للرجل بالصعود ، والمدير يودعه بابتسامة ساخرة حائرة . ورجع أحد فراشى الفندق من مشوار وهو يرتعد من البرد داخل جلبابه البلدى السميك فقال أن الظلام يتراكم فى أركان السماء وأن النهار سينقلب ليلا عما قليل ، فألقى المدير نظرة من النافذة الزجاجية ولكنه كان يفكر بأمرأة الحجرة

١٢ ، المرأة الغامضة جلابة الضيوف، وخيل إليه أن روحاً نفاثة للإثارة والقلق تتسلل فى إنحاء الفندق منذ قدمت، وأنه يشعر بها تتسلل إلى زوايا نفسه موقظة بها أحلام المراهقة وأبهة الآمال الدنيوية الدسمة. وانتبه من استغراقه على صوت يسأل:

ـ بهيجة هانم الذهبى هنا؟

رأى رجلا ضخما يرفل فى جبة وقفطان، طربوشه جانح إلى الوراء، وبيده مظلة رمادية، قدم نفسه قائلا:

ـ بلغها أن سيد الأعمى الحانوتى قد جاء.

انقبض صدر المدير، انكمشت اعضاؤه، لعن الرجل والمرأة معاً، ولكنه قام بواجبه فاتصل بها، ولأول مرة يتلقى جواباً مخالفاً، فقال للرجل:

ـ انتظر حضرتك فى الاستراحة.

ماذا جاء يفعل؟ ولم لا ينتظر فى الخارج؟ لقد عمل فى الفندق زهاء نصف قرن فلم يشهد مثيلا لما يحدث يوم، وأخوف ما يخاف أن يهطل المطر فيضطر الفندق إلى ايوائهم وقتاً مجهول المدى وبخاصة رجل الموت ذاك؟!

وجاء زوار جدد، جاءوا متفرقين ولكن تباعاً، صاحب معرض أثاث، وبقال وقصاب وصاحب محل عطور وأدوات زينة وموظف كبير بمصلحة الضرائب ورئيس مؤسسة وصحفى معروف وتاجر جملة للأسماك، وسمسار شقق مفروشة ووكيل لشخصية عربية من أصحاب الملايين، وظن المدير أن المرأة ستنقل الاجتماع إلى الاستراحة ولكنها أشارت بالسماح لهم بالصعود فصعدوا واحداً فى أثر واحد. وحملت كراسى جديدة ومضى الفراشون بالشاى، وتساءل المدير ترى كيف يجلس الزائرون، هل يربطهم تعارف سابق، وماذا جمعهم على وجه التحديد؟ واستدعى شيخ الفراشين وسأله عن ذلك فأجاب الرجل:

ـ لا علم لى بالداخل، الايدى تتسلم الكراسى والشاى من زاوية الباب ثم تغلقه فوراً.

فهز الرجل منكبيه وقال لنفسه ماداموا لا يتشكون فلا مسؤولية على، وإذا بسيد الأعمى الحانوتى يقبل نحوه فيقول:

ـ أرجو أن تذكر الهانم بأنى فى الانتظار!

فقال المدير بجفاء:

ـ وعدت بأن تستدعيك فى الوقت المناسب.

ولم يتحرك الرجل فتلفن للمرأة ليتخلص منه ثم ناوله التليفون بناء على رغبتها فيما بدا، فقال سيد الأعمى:

ـ ياست هانم العصر فات ونهار الشتاء قصير.

وأصغى إلى السماعة ملياً ثم أعادها ورجع إلى الاستراحة غير مرتاح، والمدير يلعنه من صميم قلبه، ويحمل المرأة مسئولية استدعائه إلى الفندق، ويرمق باب الاستراحة بنفور وتقزز. ونزل بعض النزلاء فى طريقهم إلى الخارج فأبدوا للمدير ملاحظات عن الحجرة رقم ١٢ المقلقة للراحة فقال الرجل معتذراً:

ـ يوجد بها زوار وسيذهبون عاجلاً أو آجلاً، لن يبقى أحد منهم فى الليل..

بات يخشى أن تدفعه المسؤولية إلى الصدام معهم وهم من الصفوة القوية، وضاعف من كئابته صفير الرياح فى الخارج وروح الأسى التى تغشى الطريق. ورغم ذلك تراءى عند مدخل الفندق جماعة من الرجال والنساء، أقبلوا نحوه فى معاطفهم فغاص قلبه فى صدره، وبادرهم وهو لا يدرى:

ـ بهيجة هانم الذهبى؟

فضحك أحدهم وقال:

ـ أبلغها من فضلك أن مندوبى جمعية احياء التراث قد جاءوا. واتصل المدير بالمرأة فلما طلبت السماح لهم قال لها:

ـ عددهم عشرة ياهانم وتحت أمرك فى الدور الأرضى استراحة تتسع لأى عدد!

ـ ولكن فى الحجرة متسعاً !

وصعد المندوبون والمندوبات والرجل يهز رأسه فى حيرة .

سيقع الصدام عاجلاً أم آجلاً ، سينفجر غضب السماء فى الخارج ، سيتمخض ذلك التكتل الشاذ فى الحجرة ١٢ عن شئ غير سار . وحانت منه التفاتة نحو الاستراحة فرأى سيد الأعمى يزحف نحوه فنقر بأصابعه . على سطح الطاولة بعصبية ، أوصله بالمرأة قبل أن يفتح فاه ، سمع شكواه ثم سمع اذعانه ، وتركه يعيد السماعة بنفسه ، ولكن الرجل قال له وهو يهم بالذهاب :

ـ الانتظار بلا عمل ممل جداً . .

فغضب المدير وكاد يوبخه لولا أن المرأة اتصلت به طالبة ايصالها بالمطعم ، واستمرت المكالمة دقائق قبل أن تنقطع؟ وتساءل هل يبقون حتى العشاء؟ وأين يتناولون عشاءهم ، كم يود أن يعاين الحجرة بحالتها الراهنة ، إنه منظر يفوق الخيال ، منظر جنونى بلا أدنى ريب .

ولم يقف الطوفان عند حد . فجاء نفر من أساتذة الجامعة ورجال الدين ، أمست المناقشة عقيمة ، تركهم يصعدون ، بدا الأمر مزاحاً كابوسياً ، وجاء رجل غامض فصعد دون أن يمر به وقد ناداه فلم يلتفت إليه ، وتبعه فراش ولكنه توقف عندما رآه يدخل الحجرة ١٢ .

وشعر المدير بأنه وحيد وبأنه يفقد سيطرته القانونية على المكان ، وبأن شيطان الأحلام البهيمية يطرق بابه بعنف . وفكر بأن يشاور شيخ الفراشين ولكن ظهر له رجل ما أن رآه حتى تشهد فى ارتياح ، تصافحا وهو يقول للقادم :

ـ جئت فى وقتك يا حضرة المخبر .

فقال المخبر بهدوء :

ـ أطلعنى على السجل . .

ـ تحدث أمور غريبة هنا .

راح الرجل يراجع بعناية الاسماء ويدون بعض الملاحظات فقال المدير :

ـ أراهن على أنك جئت من أجل الحجرة ١٢ .

ـ هه؟

ـ الأمور تجرى فى شذوذ جنونى .

ـ كل ما يقع ضمن الطبيعة فهو طبيعى !

ثم غادره وهو يقول :

ـ إذا طلبنى التليفون فإنى فى الحجرة ١٢ !

ذهل المدير ، ولكنه اطمأن نوعاً فى الوقت نفسه ، فما يحدث أنما يحدث بعلم الحكومة وتحت سمعها وبصرها ، وتذكر أنه فكر بمشاورة شيخ الفراشين ، وهم بالضغط على الجرس عندما رأى سيد الأعمى زاحفاً نحوه فاقداً أعصابه وصاح به :

ـ قالت لك أن تنتظر حتى تستدعيك .

فابتسم الرجل بخنوع المعتاد للإنتظار وقال :

ـ ولكن الانتظار قد طال . .

ـ انتظر بلا مناقشة وتذكر أنك فى فندق لا قرافة !

فرجع الرجل متبصراً ، وتذكر المدير شيخ الفراشين فاستدعاه وسأله :

ـ كيف تجرى الأمور فى الحجرة ١٢ .

ـ لا أدرى يا سيدى لكنها تضج بالأصوات . .

ـ كيف يتواجدون معاً وهى لا تتسع لهم ولو جلس بعضهم فوق بعض؟

ـ علمى علمك ولكن على أى حال فإن الضابط بالداخل أيضاً .

وذهب الرجل فنظر المدير من النافذة فرأى الليل جاثماً فى الفضاء ، وقد أضاءت المصابيح فشعت أنوارها وانية خلال الجو المشحون بالرطوبة العاصف بالرياح

المزمجرة، وجاء طابور من خدم المطعم يحملون الصوانى المكتظة بالأطعمة، فإزداد عجبه، وقال لنفسه أنه لا يوجد بالحجرة إلا خوان واحد، فأين تصف الأطباق، وكيف يتناولون الطعام؟ وأخبره أحد أن باب الحجرة لم يعد يفتح، وأن الأطعمة أدخلت من شراعة الباب وأن الضحكات الصاخبة تجتاح الدور كله، وأصبح المشهد كله يحز على التصديق.

ورجع الفراش بعد نصف ساعة ليؤكد أن القوم يسكرون، فقال له:

ـ لم أر زجاجة واحدة!

ـ لعلها هربت فى الجيوب، أنهم يغنون ويصرخون ويصفقون، تلك حال سكر وعربدة، وفسق أيضاً فالنساء هناك لا يقلون عن الرجال عدداً..

ـ والمخبر؟

ـ سمعت صوته وهو يغنى «الدنيا سيجارة وكأس».

وقصف الرعد فى الخارج، فقال المدير لنفسه (جائز جداً أننى أحلم وجائز أنى جننت). وإذا بجماعة من عامة الشعب ـ تنطق وجوههم وملابسهم بشعبيتهم ـ قدموا، سأل سائلهم:

ـ هل السيدة بهيجة الذهبى تقيم هنا؟

فابتسم المدير يائساً، واتصل بالمرأة، فرجته أن يجعلهم ينتظرون فى الاستراحة وأن تقدم لهم المشروبات، فأشار الرجل لهم نحو الاستراحة، فأمر بتقديم الشاى لهم فامتلأت الاستراحة وازداد سيد الأعمى قلقاً. وجعل المدير يبتسم بائساً ويغمغم:

ـ لم يعد الفندق فندقاً، لم أعد مديراً، لم يعد اليوم من الزمان، فليرقص الجنون، ماشاءت له اللحوم والخمور..

وبدأ تساقط المطر، وأرعدت السماء، ولمع الأسفلت عند مدخل الفندق بأضواء المصابيح ودغدغة المطر، وتتابع دبيب الأقدام، وارتفعت صيحات غلمان مهللة،

ولجأ عابرون إلى عمق المدخل، وتوالت الضربات المرجفة فوق زجاج النافذة. غادر مكانه إلى مقدم المدخل فتقلب وجهه فى السماء المظلمة ثم نظر إلى الأرض فرأى السيل المنهمر ينصب عليها كالحصا ويجرف منحدراتها كالطوفان. لقد تلبد واحتدم ثم انفجر.

ـ أنه مطر لم يسقط نظيره منذ جيل على الأقل.

وتذكر سيلاً شبيهاً بهذا حفر ذكراه فى رأسه منذ صباه، تذكر كيف انقطعت المواصلات وسدت الحوارى وغرقت الحجرات تحت الأسقف المتهرئة. ورجع إلى مكانه فالتزمه حرصاً على السجلات والخزانة، ولكنه أصدر أوامره بتشديد المراقبة فى الحجرات وفوق السطح واستدعى سيخ الفراشين وسأله:

ـ ما أخبار الحجرة ١٢؟

فلوى الرجل شفتيه وقال:

ـ تواصل الغناء والضحك، انهم مجانين..

ولمح على باب الاستراحة سيد الأعمى فصاح به بأعلى صوته:

ـ أرجع إلى مكانك.

استأذنه الرجل باشارة من يده فصاح به مرة أخرى:

ـ ولا كلمة..

وجعجع الرعد كانفجار القنابل وانهل المطر فى سرعة وغزارة فقال لنفسه بقلق أن الفندق قديم لم يشيد بالخرسانة المسلحة، وأن الليل ينذر بالمتاعب.

وجاء فراش فقال:

ـ تصاعدت الشكوى من الحجرة ١٢ من رشح السقف والبلل!

فقال بحنق:

ـ سكت الغناء والضحك؟.. فليغادروا الحجرة!

ـ ولكنهم لا يستطيعون!

فصرفه واستدعى رئيس الفراشين وسأله فيما قال الرجل. فقال:

ـ الحجرات كلها ترشح، سأجند الفراشين لسد الثغرات فوق السطح بالرمال..

ـ والحجرة ١٢؟

ـ لقد انحشروا، انزلقوا، امتلأت بطونهم فانتفخت، تعذر فتح الباب، تعذرت الحركة.

اجتاح الهياج الكونى الفضاء فى الخارج، أما فى الداخل فقد دبت حركة نشاط كاملة وأنطلق الفراشون بأكياس الرمل. وحدثت مفاجأة غير متوقعة، ذهب المنتظرون فى الاستراحة متطوعون للاشتراك فى العمل. راقب المدير ذلك بارتياح، وبعد نصف ساعة رجع شيخ الفراشين ليطلعه على سير العمل، قال:

أنهم يعملون بهمة عالية..

ثم بعد تردد:

ـ أما أصحابنا فى الحجرة ١٢ فحالهم سيئة، وهى تزداد بتقدم الوقت سوءاً على سوء..

وغضب المدير. عصف به الغضب. وكأنما عصف به فجأة عصف به بعد توتر عنيف صهرة طيلة اليوم. تملكه الغضب أعصاباً ولحماً ودماً. زوبعة أجتاحته. مثل الزوبعة فى الخارج، جن واندفع يشد المزيد من الجنون. صاح بشيخ الفراشين:

ـ اسمع واحفظ ما أقول..

فحملق الرجل بخوف طارئ فصاح بتصميم:

ـ اهملوا الحجرة ١٢ بما فيها!

ـ سيدى الرجال يصرخون، والنساء تبكين..

فزمجر كالوحش:

ركزوا على السطح فوق حجرات النزلاء أما الحجرة ١٢ فأهملوها بجميع من فيها . .

تردد الرجل مقدار ثانية فصاح وهو يزداد توحشا :

ـ نفذ تعليماتى حرفياً وبلا تردد . .

والتفت نحو النافذة الزجاجية ينظر إلى الخارج فرأى الزوبعة تتلاطم فى قلب الليل وتزداد عنفاً ولكنه كان قد تخفف من عبء ثقيل واسترد الثقة وصفاء الذهن .

## الجريمـة

تلاشى الهدوء فى رحاب التاريخ ، تغيرت أشياء كثيرة ، برزت معالم جديدة ، ولكن بقى الحى الشرقى يزخر بالأزقة والحوارى والبيوت البالية ، يقابله الحى الغربى بفلاته الكلاسيكية وعمائره الأنيقة الحديثة ، هكذا وجدت الضاحية التى ولدت فيها بعد غيبة دامت ربع قرن .

بهرنى ميدان المحطة باتساعه ومبانيه الحديثة وتمثال الفلاحة الناهضة ، والشارع العريض الطويل الغائص فى أعماق الضاحية حتى المسلة القائمة فى الحديقة الكبرى ، كما بهرتنى المصانع الجديدة بضخامتها ومداخنها النفاثة وضجيج آلاتها .

ورغبة منى فى الاختلاط بالناس وتوثيق علاقتى بهم قررت الاقامة فى الضاحية فذهبت إلى مكتب سمسار للشقق وجلست فى الانتظار بين جمع من الرجال والنساء . جلست بوجه بسام مشحوذ الهمة للإستجابة لأى بادرة ودودة ولكنهم كانوا منهمكين فى الحديث :

ـ ألم يستدل على شخصية صاحبة الجثة؟

ـ كلا ، وجدت مدفونة من سنين ومحترقة تماماً . .

ـ كم سنها؟

ـ أربع أو خمس سنوات ، هذا ما كتب فى الخبر .

ـ والقاتل؟

ـ لم يعرف بعد، والأرجح أنها عصابة، فالقتل والاحتراق والدفن تحتاج إلى أكثر من مجرم واحد..

وتداخلت فى الحديث سائلاً:

ـ ألم يعلن فى الضاحية وقت ارتكاب الجريمة عن اختفاء امرأة؟

رسول يستدعينى إلى مكتب الأمن. ذهبت من فورى قلقاً فساد صمت انقطع به الحديث ملياً، ثم قال شخص:

ـ لا يمكن تذكر ذلك.

فقلت:

ـ ولكنه لا يمكن أن يغيب عن تفكير المحقق..

لم تحز ملحوظتى قبولاً فيما بدا لى، فأكدت غربتى بدلاً من أن تفتح لى علاقة حميمة. وخفت أن أكثر من الأسئلة فيساءبى الظن وخاصة لشدة حساسيتى من ناحية المهمة التى أحمل أمانتها، وليقينى المستند إلى خبر مهنتى بأن الأعين يجب أن تكون متنبهة تماماً نحو أى دخيل قد يهدد أمن الضاحية وسرها العجيب. وجاء دورى للمثول أمام السمسار فوجدت فى حجرته نفراً من المتعاملين، ووجدت أن حديث الجريمة يطوف بهم رغم انهماكهم فى انجاز أعمالهم، وحتى السمسار نفسه يشارك فيه:

ـ لا حديث للضاحية إلا عن الجريمة، يتردد فى السوق والمكاتب والمصانع والأكواخ والفيلا..

ـ ذلك طبيعى جداً.

ـ وما الفائدة؟

فقال السمسار:

ـ ثرثرة، معالجة عقيمة للخوف والعجز، ثرثرة لا جدوى منها . .

ـ سنكشف يوما شخصية القتيلة ثم يقبض على القاتل .

فعاد السمسار يقول :

ـ ثرثرة وأمانى فارغة . .

ـ وام الخوف بالله كأنما كل فرد فى الضاحية يخشى نفس المصير . . غادرت المكتب بعد أن اجرت حجرة مفروشة فى مبنى بالحى الشرقى، وسط الجمهور الذى اعتمد عليه فى استخلاص الحقيقة المنشودة، وتذكرت مقابلتى لرئيسى التى كلفت فى ختامها بالمهمة .

قال :

ـ ستذهب إلى الضاحية لجمع التحريات والمعلومات .

وقال أيضاً :

ـ من حس الحظ أن أحداً من رجال الأمن هناك لا يعرفك . .

فسألت باهتمام وأدب :

ـ ولكن لم سوء الظن يا سيدى؟ طمست معالم جرائم قبل ذلك وقيدت ضد مجهول، لم تكن بفظاعة جريمة اليوم، ولكن ليس ما يمنع من أن يكون مصيرها كمصير سابقاتها . .

ـ ورجال الأمن هناك ماذا يفعلون؟

أتريد رأيى؟ انهم متواطئون، لعلهم يقومون بالدور الرئيسى فى طمس معالم الجريمة . .

ـ ولكن لماذا؟

ـ ذلك ما أود أن توافينى بأسبابه . .

ـ وأهل الضاحية ما موقفهم؟

ـ هذه هى المسألة . .

ـ أليست القتيلة منهم وكذلك القاتل؟

ـ انى أومن بذلك كل الإيمان . .

ـ أذن لم لا تكشف الحقائق ويقبض على المجرمين كما يحدث فى كل مكان؟

ـ هذه هى المسألة .

كذلك دار الحديث قبيل تكليفى بالمهمة . لم تكن مهمتى اجراء أى تحقيق بصفة سرية لمعرفة شخصية القتيلة أو القبض على القاتل ، وما كان ذلك بوسعى ، لأنه لا يقع فى اختصاصى ، ولأنه أمسى متعذراً ما دام قد مضى على تاريخ الجريمة حوالى خمس سنوات . مهمتى كشف السر عن الأسباب الخفية لطمس معالم الجرائم فى الضاحية ، عن المصلحة المشتركة التى تشد الناس إلى ذلك الفقراء والاغنياء ورجال الأمن .

غادرت حجرتى لا مارس العمل الذى اخترته منذ ما قابلنى متشائماً . ما معنى الاستدعاء؟ هلى رابهم شئ فى سلوكى؟ هل أواجه التحدى وأنا لم أكد أشرع فى العمل؟

ومثلت أمام الضابط الذى سألنى عن اسمى وعملى ، ذكرت الاسم وقلت :

ـ سواق تاكسى .

وقدمت بطاقة الشخصية والرخصة فراح يتفحصها بعناية وأنا مطمئن إلى أنه لم يجد ما يريبه فيهما ، ثم تفحصنى بنظرة ثاقبة وسألنى :

ـ لم أخترت هذه الضاحية للعمل؟

فقلت بعد تفكر :

ـ أنه حق مشروع لكل مواطن ولايستدعى فى اعتقادى استجوابا .

فأعاد سؤاله ببرود :

ـ لم أخترت هذه الضاحية للعمل؟

فآثرت السلام حرصاً على نجاح مهمتى وقلت :

ـ عملها المحدود مناسب لرزقى وصحتى واتجه اختيارى إلى هنا لأنى أصلاً من مواليد الضاحية .

ـ ألك بها أهل أو أقارب؟

ـ كلا ، هجروها منذ حوالى ربع قرن . .

ـ الجريمة خلقت نفوراً عاماً من الغرباء . .

كدت أسأله هل عرفوا هوية المجرمين ولكنى مسكت عن حكمة وتساءلت :

ـ هل تقرر ابعادى من أجل ذلك؟

فرد إلى البطاقة والرخصة وقال ببرود :

ـ اذهب . .

ذهبت وأنا أفكر بمدى ارتياب الرجل بى ولكنى لم أجد فى سلوكى ما يسوغ ذلك على الاطلاق فنحيته عن شعورى لأمضى فى طريقى بلا ظنون قد تربكنى [illegible] ، وكنت أوصل رجلين فى التاكسى إلى المحطة عندما سمعتهما يتحاوران عن الجريمة :

فظيعة ، فظيعة ، أى قسوة!

ـ كانت بارعة الجمال .

ـ ولكن النار لم تبق منها على شئ؟

ـ أعنى لو لم تكن جميلة لما تعرضت للقتل ، أنت تفهمنى طبعاً .

ـ طبعا ، وانقضاء خمس سنوات على دفنها يجعل العثور على دليل أمراً مستحيلاً فتدخلت فى الحديث قائلا :

ـ قرأت فى الجرائد أنه يمكن بفحص المومياء علمياً معرفة أسباب الوفاة ، فإذا

كان سبب الجريمة أمكن بمناقشة الملابسات التاريخية تحديد القاتل فى شخص أو طائفة . .

فضحك الرجلان وقال أحدهما :

ـ على عهد الفراعنة كان الناس يموتون أو يقتلون لأسباب مقنعة . .

وضحك الرجلان مرة أخرى .

قلت فى نفسى أن احاديث الناس لا تدل على أنهم متواطئين وتقطع بأنهم غير راضين حتى لو كانوا متواطئين ، فلماذا يشتركون فى اخفاء معالم الجريمة والتستر على القاتل أو القتلة رغم أرادتهم أو رغم نفورهم؟!

ومرة كنت أوصل امرأة إلى عيون المياه فدار الحديث أيضاً حول الجريمة .

ـ ما يقال بخلاف ذلك فهو مجرد إشاعة .

ـ أنت تعلم كما نعلم نحن أنها الحقيقة . .

وتوثبت لارهاف السمع ، ولكنى لمحت فى المرآة امرأة تحذر المتكلمين مشيرة بذقنها نحوى!

وجعلت أتقلب فى شتى الأماكن كما أتابع الأحاديث فى التاكسى ، أسجل الكلمات فى ذاكرتى ، أناقشها ، أفكر بأبعادها ، أستنتج متعاملا مع الاستقراء والقياس ، مستفيداً من كل ملاحظة .

وقد سألت رئيسى وكنت أزوره كلما أوصلت راكباً إلى العاصمة :

ألا يوجد احتمال أن يكون مرتكب الجريمة من خارج الضاحية؟

ـ ليس ذلك بالمستحيل ، وفى تلك الحال تكون الجريمة عادية وتأخذ العدالة مجراها . .

ـ ما الذى يحمل فقراء الحى الشرقى على الاشتراك مع سادة الحى الغربى فى اخفاء جريمة رغم حدة التناقضات بين الجانبين؟

ـ تسأول يقطع بأنك بدأت تضع قدمك فى الطريق الصحيحة . .

ـ أرجح أن يكون القاتل من السادة!

ـ تفكير سليم جدا!

ـ هل يعنى ذلك أن القتيلة من الجانب الآخر؟

ـ قد وقد . .

ـ السر أذن يكمن فى المصلحة المشتركة بين الجميع حتى رجال الأمن أنفسهم؟

ـ هذه هى المسألة . .

وعلمت مما يقال فى الضاحية أن الجثة اكتشفت وهم يحفرون الاساس لبناء مصحة الأمراض العقلية، وعرفت أول من عثر عليها من البنائين، وهو صعيدى من هواة الجلوس فى مقهى الشمس بالحى الشرقى. وعملت على التعرف به وفى مجالسته فشربنا الشاى معاً.

وسألته:

ـ كيف كان شعورك عندما عثرت على الجثة المطمورة؟

فقال:

ـ ناديت أصحابى ثم جاءت الشرطة . .

تبادلنا حديثا سطحياً مؤجلاً الأسئلة الهامة للقاء آخر، ولكنى لم أعثر عليه بعد ذلك، وقيل أن ظروفاً أضطرته للسفر فوراً إلى الصعيد . . ترى هل وقع ذلك بمحض الصدفة؟ ساورنى القلق فخفت أن أكون مراقباً على غير ما أتصور، وشحذت انتباهى ما وسعنى ذلك ولكنى لم أكف دقيقة عن نشاطى المرسوم. فتحت صدرى لكل علاقة، استكثرت من الأصدقاء، قدمت الخدمات بلا حساب، وظل حديث الجريمة يجرى على كل لسان فى البيت والسوق والمقهى والتاكسى، يتردد بغيظ وحنق، وأحياناً بسخرية، ولكنه لا يشق حجاب الغموض أبداً، ثمة شئ فى الأعماق يعوزه التعبير، يكبته أنه فى اللاوعى، أو الخوف أو

الخجل أو الرغبة المحمومة فى الهرب. ولاحظت ذات يوم ـ وأنا فى السوق ـ ان امرأة فقيرة دمعت عيناها وهى تصغى إلى حديث الجريمة الذى لا ينقطع. جذب وجهها عينى بفقره وجماله الذابل المتوارى وراء غلاف من الأهمال والتعاسة. هل تبكى بدافع عاطفة إنسانية عامة أو لأسباب أشد خصوصية؟ وقررت فى الحال تعقبها من بعيد لعل وعسى. ولما وصلت إلى آخر منطقة فى السوق اعترضنى صوت قائلا:

ـ ها أنت تهيم على وجهك مهملاً عملك!

التفت فرأيت الضابط واقفاً يرمقنى بنظرته الباردة، فقلت:

ـ جئت أتسوق.

ـ وأين التاكسى؟

ـ فى الميدان الجديد.

ومضى إلى سبيله تاركاً إياى فى حيرة. فتشت بعينى عن المرأة ولكنها كانت قد ذابت فى الزحام. ورجح لدى أننى أواجه تدبيراً محكماً لا صدفة عمياء. وأن على أن أضاعف من الحذر.

وتفرغت لعملى كسواق تاكسى أياماً متتابعة، وكلفت خاطبة أن تبحث لى عن عروس مناسبة، ثم تسللت ذات ليلة عند منتصف الليل، إلى الحانة الموجودة عند مشارف السوق. وجدتها مكتظة بالشاربين، تضج بالنكات والأغانى، حارة بالأنفاس والدخان والهواء الفاسد. شربت قليلاً لكنى تظاهرت بالنشوة والمرح. وأرهفت حواسى لتصيد الفلتات والشوارد. وكالعادة تطعم كل حديث، كل حوار، كل مزاح، بحديث الجريمة قلت لنفسى متعجباً:

ـ كأنهم جميعا مجرمون أو ضحايا أو الاثنان معاً.

ـ وسمعت ضمن الأحاديث حواراً حاداً ذا دلالة فيما أعتقد.

قال الرجل محتجاً:

ـ نحن ضعفاء.

فأجابه بحدة:

ـ بل جبناء.

ـ ماذا تفعل إذا اعترض طريقك سياج من النيران؟

ـ أرمي بنفسي فيها!

ـ أرم بنفسك وأرنا شجاعتك.

وعربدوا ضاحكين، وانثال على نشاز من الكلمات صالح لدى ربطه واعادة تكوينه لاعطاء اعترافات خطيرة أو مايشبه ذلك تبعت ذلك وأنا ألهث من شدة الانفعال. وشيء جذب رأسي نحو مدخل الحانة كما يقع لدى تواتر الخواطر رأيت الضابط يتسلل خارجاً! أفقت من نشوتي وانفعالي، وتنبهت في غريزة المهنة فأدركت فداحة الخطر الذي يحدق بي. امتلاك سر خطير من هذا النوع يعني الهلاك، وأنا خبير بأساليب مهنتي، ولذلك فعلى أن أفكر بصفاء ذهن. يجب أن أغادر الحانة قبل أن تفتعل معركة من أجل القصاء على قضاء وقدر، يجب تجنب السير في الشوارع الخالية، لا تستقل التاكسي حذراً من انفجاره لأسباب مجهولة، لا ترجع إلى حجرتك حتى لا يغتالك كائن جاثم في ركن منها. إلى المحطة رأساً عن طريق شارع المسلة، وهناك تتعدد الوسائل للوصول إلى العصمة.

وفي صحن المحطة شعرت بيد توضع على كتفي فالتفت متوثباً فرأيت الضابط، ووقفنا نترمق ملياً حتى ابتسم قائلاً:

ـ جئت لأودعك بما تقضي به أصول الزمالة.

عدلت عن المكابرة وتمتمت ساخراً:

ـ شكرا:

وهو يضحك:

ـ ولم تترك التاكسي وراءك بلا سواق؟

فقلت ساخراً أيضاً:

أتركه فى أيد أمينة!

وهو يعاود الضحك:

ـ ترى ما الملاحظات التى تمضى بها؟

ففكرت غير قليل ثم قلت:

ـ انكم لا تؤدون واجبكم!

ـ الناس لا يتكلمون.

ـ اعلم أن أرزاق البعض فى يد البعض الآخر ولكن الغضب يتجمع فى الأعماق وللصبر حدود.

فهز رأسه باستهانة وتساءل:

ـ ما واجبنا فى رأيك؟

ـ أن تحققوا العدالة.

ـ كلا.

ـ كلا؟!

ـ واجبنا هو المحافظة على الأمن.

ـ وهل يحفظ الأمن باهدار العدالة؟

ـ وربما باهدار جميع القيم!

ـ تفكيرك هو اللعنة.

ـ هل تخيلت ما يمكن أن يقع لو حققنا العدالة؟

ـ سيقع عاجلاً أو آجلاً.

ـ فكر طويلا بلا مثالية كاذبة، قبل أن تكتب تقريرك، ماذا ستكتب؟

فقلب بامتعاض:

ـ سأكتب أن جميع القيم مهدرة، ولكن الأمن مستتب!

# المراجـــع


- Goldmann, L., Sructuralisme genetique, en sociologie de la litterature, in litterature et societe, bruxel, 1966.

- Golmann, L., pour une sociologie du roman, Paris, 1964.

- Goldmann, L., Recherches dialectiques, Paris, 1959.

- Castella, C., Structures romanesques et vision sociale chez guy de maupassant, Paris, 1972.

ـ سمير حجازى، التفسير السيولوجى لشيوع القصة، فصول، القاهرة، عدد يونيه، أغسطس، ١٩٨٢ .

ـ السيد ياسين، التحليل الاجتماعى للأدب، القاهرة، ١٩٧٠ .

- Hegazy, S., les methods en Sociologie de la litterature, in litterature et societe en egypte, Paris, 1979.

- Duby, c , pourquoi ecrit, Paris, 1974.

ـ جابر عصفور، البنيوية التوليدية، فصول، القاهرة، عدد ٢، ١٩٨١ .

ـ نجيب محفوظ، رأيت فيما يرى النائم، القاهرة، ١٩٧٥ .

ـ نجيب محفوظ، تخت المظلة، القاهرة، ١٩٦٧ .

ـ نجيب محفوظ، الجريمة، القاهرة، ١٩٧٣ .