الفصل الخامس:
الأثر القصصي

تنطلق الدراسة السوسيولوجية للأدب في المرحلة الراهنة من البحث في الدلالات الموضوعية للأثر، التي يصل إليها الباحث عن طريق تحليل النص، تحليلاً جدليًا في ضوء مفهوم البنى ذات الدلالة الشائع في ميدان تلك الدراسات. ونحن نقصد هنا دراسات الناقد الفرنسي. المعاصر "لوسيان جولدمان " التي ظهرت في بداية الستينيات من هذا القرن

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

والتحليل السوسيولوجي يعطي للأثر أهمية خاصة، وهذه الأهمية تنبع أساسًا من خصوصيته الفنية ومن دلالاته الموضوعية التي عن طريقها يتمكن الباحث من تحديد نقطة البدء في دراسته.

وهذا التحليل إلى الرغم من أهميته الخاصة إلا أنه لا يستطيع الكشف عن كافة الدلالات التي يتضمنها الأثر الأدبي نظرًا لتعددها و تنوعها في وقت معًا.

والعلة في زيادة اهتمام الباحث بالكشف عن الدلالة السوسيولوجية للنص الأدبي تتمثل في زيادة الوعي بالبعد الاجتماعي للفن و الأدب من جهة و زيادة حدة الصراعات

الاجتماعية والسياسية في العالم من جهة أخرى و أخيرًا بروز العديد من التطورات في مجال العلوم الإنسانية.

(2) والتحليل السوسيولوجي للأثر يستطيع أن يلقي بعضًا من الضوء على طبيعة العلاقات بين البنيات الثقافية و الاجتماعية، بحيث يمكن أن يزيد من فهمنا لعملية الاتصال الاجتماعي و التغير الثقافي، فالفرد المبدع يملك حساسية خاصة تجاه ما يعتري البناء الاجتماعي من تحرك وتطور. ومن المحقق أن أثره الأدبي سوف يعبر لنا عن هذه الحساسية بصورة معينة، و لهذا فإننا نحس من خلال لغته و بنياته الفنية بالتطور والتحول الذي يعتري الواقع الاجتماعي

ولتحليل الأثر الأدبي تحليلاً سوسيولوجيًا ينبغي على الباحث أن يستعين ببعض الفروض و الأسس المنهجية الشائعة في هذا المجال. و يمكن أن نذكر في هذا الصدد العديد من الفروض النظرية لتحليل طبيعة العلاقة بين الآثار الأدبية من جهة والحياة الاجتماعية من جهة أخرى. ذلك مثل الفرض القائل بأن الأدب يعكس المجتمع، أو الفرض القائل أن الأدب يشكّل ويؤثر على المجتمع، أو الفرض القائل بأن الأدب يقوم بتبرير وتدعيم النظام الاجتماعي.

(3) وفكرة الأدب يعكس المجتمع، فكرة قديمة قدم المفهوم الأفلاطوني لفكرة المحاكاة في الفن، والتطبيق المنهجي لهذه الفكرة لم يبدأ سوى في عام 1800 في دراسة "مدام دي ستيل" M. De Stail التي نظرت إلى الأدب من زاوية علاقته بالمؤسسات الاجتماعية عن طريق عدد من التأويلات الاجتماعية، التاريخية في العديد من البلدان الأوربية، ووجهة نظر الكاتبة كانت مؤسسة على عدد من الافتراضات الشخصية والمثالية في وقت معًا.

ومع ظهور كتابات كارل ماركس ابتداء من عام 1845، ظهرت تفاسير موضوعية تعتمد على تحليل الصلة بين الأدب والمجتمع على ضوء مصطلحات اجتماعية ـ تاريخية، عوضًا عن المصطلحات الشخصية التي كانت منتشرة من قبل.

ونظرية الانعكاس قد اهتمت بفكرة الحتمية الاجتماعية، التاريخية عوضًا عن فكرة الإلهام الشخصي للكاتب، أصبحت فيما بعد تمثل اتجاهًا واسعًا في العديد من أعمال الباحثين، النقاد في مجالات عديدة من مجالات الفكر والأدب.

وقد مهدت هذه النظرية لظهور التحليل السوسيولوجي للأدب. نظـرًا لأن دعاتـها قد حملوا على الدراسات الأدبية التي تجعل من المبادئ الأدبية قيمًا مطلقة، بـدلاً مـن النظر إليها نظرة علمية محددة باعتبارها قيمًا نسبية تاريخية . والأدب فـي ظـل هـذه النظرية يتوقف على الأحوال الاقتصادية والظروف الموضوعية للمجتمع، فكل طريقـة من طرق الإنتاج تقترن ببعض العلاقـات الطبقيـة التـي تولـد مجموعـة مـن الوقـائع الاجتماعية تتسبب في ظهور أفكار وعواطف محددة ترتبط بالمعـايير والقيـم الفنيـة، الأدبية السائدة في العصر.

والنظرية لا تقتصر على القول بأن الأدب يعكس المجتمع، العلاقات الإنتاجية تتغير بتغيره، بل هي تقرر أيضًا أن أدب كـل مجتمـع معيـن يتطـور بحسـب تطـور الوضـع الاجتماعي الطبقي. لهذا تذهب هذه النظرية إلى القول بأن كل أدب هـو بـالضرورة أدب طبقي.، لأنه انعكاس بصورة مباشرة لفكر الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب. فـهو يسـتمد أفكاره من تلك العلاقات العملية التي تنبني عليـها حالتـه الاجتماعيـة فـالفكر الإبداعـي والغير إبداعي يبدو وفق هذا الرأي، نتاجًا لمرحلة اقتصادية واجتماعية معينة في لحظة تاريخية محددة. وهذا يعني أن الوضع الاقتصادي العام هو الذي يحدد الأفكار والقيم الأدبية. وهو الذي يخلع عليها كل مالها من معنى ودلالة.

ولو نظرنا إلى تاريخ المجتمعات حسب رأي هـذه النظريـة ـ لوجدنـا أن الأفكـار والمبادئ الأدبية قد اختلفت من شعب لآخر، ومن حقبـة لأخـرى بحيـث أن التنـاقض ليكاد يبدو بمظهر الحقيقة الوحيدة التي لا تتغير، فليس في مجال الفن والأدب معايير أو قيم نهائية مطلقة، لأنه ليس ثمة قيم ثابتـة لا تقبـل التغـير. فـالقيم الجماليـة فـي صميمها نسبية وتعكس ما يطرأ على الوقائع المادية من تغيرات أو تطورات. ومن هنا فإن تغير طرق الإنتاج لابد أن يفضي إلى تغير مماثل في المعايير والقيم الجمالية.

ومعنى هذا أن نظرية الانعكاس قد حاولت أن تدرس الظاهرة الأدبية دراسة علمية

وأن توضح لنا طبيعة العلاقة بيـن الظـاهرة الأدبيـة وبيـن الوضـع الاقتصـادي للمجتمع كما أنها استطاعت تأكيد الطابع النسبي للمعايير الأدبية، فضلاً عن أنها قـد حاولت أن تفسرها على أساس اجتماعي واقتصادي.

وقد طبقت هذه النظرية من قبل رجال الاجتماع ومؤرخي الاجتماع والأدب إلى جانب عدد كبير من نقاد الفن والأدب والاستعانة بالفرض الذي تطرحه هذه النظرية في دراسة حياة القبائل العربية القديمة انطلاقًا من شعرهم التقليدي، يجعلنا نرى العادات والمعتقدات في قصائدهم غير مختلفة عن تلك المعتقدات الشائعة في واقع حياتهم. ولعل الأمر يختلف عندما ندرس أدب مجتمع ذو حضارة وثقافة معقدة ذلك أنه من الصعب تحقيق هذا الفرض في ظل آثار أدبية ذات بناء معقد.

والأدب في ضوء هذه النظرية يبدو كمظاهر للتغيرات الاجتماعية والثقافية وليس كأسباب لها. والملاحظ بصفة عامة أن نظرية الانعكاس لا تخلو من انتقادات، فعلى سبيل المثال نلاحظ أن مصطلح الانعكاس يبدو من بعض الجوانب مصطلحًا غير دقيق، لأن هناك جانبًا عندما يعكسه الأدب يبدو ثقافيًا أكثر منه اجتماعيًا، هذا إلى جانب أنه يفسر جانب المضمون، وبعض الجوانب من الأساليب الأدبية دون أن يبين لنا كيف أن الظروف الاجتماعية مسؤولة عن وجود أو شيوع شكل أدبي معين في لحظة تاريخية معينة.

كذلك إن مصطلح الانعكاس يجعلنا نصرف النظر عن تأثير الأدب على المجتمع، فالملاحظ في أغلب الأحيان أن الجانبين كثيرًا ما يلتقيان ويؤثر الواحد في الآخر.

ومن البديهي أن الباحث في ظل هذا المنهج يعتمد على تحليل عنصر المضمون ويعتبره وسيلة مثلى للتعرف على طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية ومدى انعكاسها على البناء الفكري للكاتب. ولعل هذا هو السبب العميق لرفض هذا المنهج في نظر المتخصصين، لأنه يعالج عنصرًا واحدًا في الأثر ويترك جانبًا عنصر الشكل أو البناء.

والواقع أن المشكلة التي نحن بصدد البحث فيها، أعني مشكلة أحقية بعض المناهج لتحليل الأثر الأدبي تحليلاً سوسيولوجيًا دون القضاء على وحدته العضوية، تتطلب ذلك حتمًا نظرًا لما يثيره كثير من الباحثين والنقاد على السواء من خلاف حول الخطوات الواجب اتباعها في معالجة مسألة الأثر الأدبي أو الفني.

ولنقرر أولاً هذه الحقيقة التي يؤمن بها كل ناقد أو باحث وهي تماسك عنصري

الشكل والمضمون، فالوحدة العضوية للأثر تعتبر حجر الزاوية في الدراسة الأدبية، فهي التي تميز بين الأثر العظيم والأثر القليل القيمة.

فبقدر ابتعاد الباحث أو الناقد عن مبدأ الوحدة العضوية للأثر، تبتعد آراؤه عن تطابق طبيعة الأثر. وبالتالي تزداد نسبة العيب في دراسته، ولكن إذا كانت الدراسة الأدبية في أساسها العميق وسيلة يستمدها الباحث لإلقاء الضوء على كافة العناصر التي تشكل الأثر الأدبي، وصلة هذه العناصر بواقع الحياة الاجتماعية والثقافية نقول إذا كان هذا هو الأساس العميق للدراسة الأدبية، فمن البديهي أن يحاول الباحث أو الناقد مراعاة تلك الوحدة العضوية التي نجدها بوضوح في الآثار الأدبية الهامة، وأن يتخذ من هذه الوحدة جسرًا يحقق هذه الصلة، أعني الصلة بين واقع الحياة الاجتماعية والثقافية والأثر الأدبي أو الفني.

وعلى هذا الأساس تتجلى هذه الصلة في ظل مراعاة هذه الخصوصية، ومن هنا كانت الوحدة العضوية للأثر جوهرية بالنسبة للدراسة الأدبية. وكان تجاهلها في أي ميدان، وبأي حجة ضربًا من التقهقر للدراسة الأدبية.

ومن هنا أيضًا كان لزامًا علينا أن نعيد النظر في ذلك المنهج وفي الفروض التي توجه الباحث أو الناقد في عمله.

والقول بضرورة تحليل الأثر تحليلاً يعتمد على مراعاة وحدته العضوية قد يثير العجب نظرًا لأن الناقد أو الباحث، سواء أكان يسعى لإنجاز تحليل الأثر تحليلاً لغويًا وشكليًا، أم تحليله تحليلاً سوسيولوجيًا، فهو يتناول الأثر جزءًا جزءًا وقد يستفيد من بعض عناصره كما هو الحال في المنهج السوسيولوجي التقليدي.

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

وهذا خطأ لأنه يتضمن الفصل بين الأثر الأدبي وتفسيره. مع أننا لا ننفي أن هناك جانبًا من الموضوعية يوجد في الأثر. وإلا لتعذرت الدراسة الأدبية من أن شرطها الرئيسي هو إمكان استعادة نتائجها إذا طبقت مناهجها تحت شروط مماثلة، مع ذلك فإننا ننفي الإغراق في القول بهذه الموضوعية إلى حد الفصل بينها، وبين

اتجاه التفسير لماذا؟ لأن الباحث أو الناقد لا يفسر فحسب، أي لا يكتفي بربط عناصر الأثر بعناصر أخرى سواء أكانت داخلية أو خارجية ولكنه يحاول أن يفهمها أيضًا. أي أن ينظمها على أساس إيجاد علاقات معينة فيما بينها، ولكن ذلك الفهم أو ذلك التفسير قد يختلف كل منهما تبعًا لخطة الباحث واتجاهه. والواقع أن عملية الفهم والتفسير ليست جوهر الدراسة الأدبية ولكنها جوهرية فيها فحسب، لأن التفسير هو الغاية النهائية التي يريد الباحث أو الناقد الوصول إليها. فمحاولة التفسير تتضمن محاولة تركيب النظرية. فالناقد أو الباحث يستطيع عن طريق ربط عناصر الأثر بغيرها من العناصر في ظل فرض من الفروض التي يستمدها من فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به، ومن ثم تكون مهمته هنا هي التوصل إلى تلك الموضوعية التي تصل ما بين عناصر الأثر الداخلية أو غيرها من العناصر الخارجية ذلك حسب فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به الباحث وهذا يعني أن مهمة التفسير تتمثل في ربط العناصر بغيرها من العناصر من جهة، وربط كل هذا بالفروض التي يستوحيها الباحث من فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به من جهة أخرى.

وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن تفسير الأثر الأدبي في البحوث التي تأخذ بفرض الانعكاس كانت تنظر للأثر من جانب واحد. وعلى هذا الأساس أيضًا نفهم أن الاتجاه المعاصر أعني الاتجاه البنائي الدينامي يستطيع أن يضع بين أيدينا منهجًا لا يتعارض مع طبيعة الأثر الأدبي أو الفني، فما هي حدود هذا المنهج؟

(3) لا يكفي أن نقول أن الاتجاه السوسيولوجي المعاصر يعالج مسألة الأثر معالجة تختلف عن تلك المعالجة التي تأخذ بها الدراسات التقليدية، بل يجب أن نبين كيف يكون هذا الاختلاف بالضبط. أو بعبارة أخرى يجب أن نفصل القول قليلاً في المنهج السوسيولوجي الجديد وفي خطواته.

ومن الجلي أن الباحثين في ظل منهج الانعكاس كانوا لا ينظرون نظرة كلية للأثر وعلى العكس من ذلك فالباحثون المعاصرون ينظرون إلى الأثر بشمول، بحيث يتناولون المسألة الجمالية، ويحددون لها مكانًا في دراستهم معتمدين في ذلك على الجمع بين المنهج السوسيولوجي، والمنهج النقدي في وقت معًا. ومن هنا يبدو

الخلاف واضحًا بين المنهج السوسيولوجي في صورته الحالية، وبينه في شكله التقليدي. فالباحث في ظل المنهج التقليدي يرى في الربط بين مضمون الآثار الأدبية، وعدد معين من الوقائع الاجتماعية والتاريخية أساسًا لدراسته. فهو (الباحث) يحلل هذه العوامل ويحاول الجمع فيما بينها من علاقات لمحاولة الوصول إلى اكتشاف القانون الذي يحكم هذه العلاقات. ومن الجلي أن هذا المنهج بخطواته يعبر عن الأسس التي تقوم وراء تلك الفلسفة التي ترى في الأثر الأدبي صورة الوثيقة المعرفية.

أما المنهج السوسيولوجي الراهن، فهو ينظر للأثر ككل، وفي طريقه ينظر في أحد العناصر لا على أنه عنصر منفصل قائم بذاته، ولكن على أنه عنصر مرتبط بالكل.

فالأثر يتميز بوحدة تماسكه الداخلي وبمجموعة من العلاقات الضرورية التي تتألف من العناصر المختلفة. التي يتكون منها الشكل والمضمون. فكل عنصر في الأثر تبدو له دلالة احتمالية.

وبنيات الأثر الأدبي في ظل المنهج الراهن لها مفهوم دينامي وليس مفهومًا جامدًا. فهي تعد تعبيرًا عن نظرة معينة للعالم أي تعبر عن موقف معين لجماعة بشرية معينة في لحظة تاريخية محددة. وهذا يعني أن نظرة الباحث لبنيات الأثر نظرة دينامية فعالة تعتبر كقوة مضمرة النشاط داخل الجماعات البشرية.

وهذا المنهج كما أوضحنا سابقًا ينطلق أساسًا من البحث في تحديد البنيات ذات الدلالة مستعينًا في ذلك بالمنهج السوسيولوجي ومنهج النقد الأدبي ذلك من أجل فهم البنيات ذات الدلالة ثم محاولة ربطها ببنيات فكرية جماعية.

(5) وبالجملة ليصل الباحث أو الناقد إلى البنيات ذات الدلالة للأثر، ينبغي عليه أولاً القيام بتحليله تحليلاً بنائيًا لتحديد مميزاته الداخلية الخاصة، للقيام بتفسيره تفسيرا مماثلاً، عن طريق دمج تلك البنيات الخاصة في بنيات كلية واسعة كما أشرنا في موضع سابق وفي هذا الصدد يقول جولدمان: (أن أهم الخطوات المنهجية العلمية هي محاولة دمج البناء ذي الدلالة الخاصة في بناء أكثر اتساعًا) ثم يضيف قائلاً: (إن هذه الخطوات العلمية تتطلب من الباحث الغدو والإتيان الدائم من الجزء إلى الكل، والعكس بالعكس) وهذا يعني أن مفهوم البنيات ذات الدلالة يفرض على الباحث أو

الناقد القيام بعمل دراستين:

ـ الأولى تتمثل في تعيين كافة الخصائص الداخلية للأثر.

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

وفي ظل هذه الأسس يصبح منهج الباحث أو الناقد تكامليًا دياليكتيكيًا فهو ينظر في الأثر ككل، ثم يتقدم نحو أجزائه ليراها فيه من حيث أنها ذات دلالة معينة في بنائه. ثم يحاول بعد ذلك اكتشاف طبيعة الصلة بين البنيات الخاصة، والكل الاجتماعي.

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

ومن هنا نستطيع أن نقول: إن الأثر الأدبي في ظل هذه الأسس يبدو في سياق منهج تكاملي دينامي. يسلم بأن الظاهرة الأدبية كل متكامل، وأن أخص خصائصها أنها كل وليست مجموعة أجزاء.

وهذا المنهج ـ كما يبدو لنا ـ له خاصية هامة، فهو ملائم لطبيعة الأثر الأدبي أو الفني 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 أساسًا من أجزائه ليصل إلى كلياته بل نقطة البدء عنده دائمًا الكل المتفاعل، أعني بنيات الأثر وبنيات المجتمع التي تبدو منظمة في إطار واحد.

(6) إن تحديد الأسس والفروض النظرية أمر لا شك يساهم في توجيه منهج الباحث أو الناقد ، لكن إغفال الجانب التجريبي والاندفاع وراء الاجتهاد النظري، كما هو الحال في دراستي (التحليل الاجتماعي للأدب) و(البنيوية التوليدية) أو غيرها من الدراسات

التي يمكن بمعنى، من المعاني أن تعيق تطور هذا الميدان، نظرًا لأنها لا تقيم للتجربة العلمية وزنًا. فهي مصبوغة بصبغة تأملية باعدت بينها، بين واقع الأثر الأدبي وصلته بالحياة الاجتماعية.

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 الأدبي تحليلاً سوسيولوجيًا. بعبارة أخرى نزمع أن نلقي الضوء على مسألة كيفية توظيف المنهج مستعينين في ذلك بتحليل نماذج من النصوص الأدبية، متجاوزين بذلك القاعدة التي ترى ضرورة دراسة كافة آثار الكاتب لإنجاز رؤيته للعالم ذلك بقصد إيضاح تطبيق المنهج السوسيولوجي الدينامي.

(7) قبل 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 هي الشروط الواجب توافرها في الأثر الذي نحاول تحليله سوسيولوجيًا؟

نرى أن هذه المشكلة على جانب كبير من الأهمية، نظرًا لأن هناك آثارًا أدبية معينة لا يمكن إخضاعها للتحليل السوسيولوجي. نحن نقصد هنا الآثار الأدبية ذات الطابع السريالي أو الطابع الرمزي المغلق، نذكر منها على سبيل المثال قصة نجيب محفوظ (رأيت فيما يرى النائم) التي تتضمن عددًا من الأحلام والرموز المغلقة، التي لا تمكن الباحث من إنجاز مهمته الأساسية، فلنتوقف قليلاً عند ذلك النص الذي يبدأ بقول الراوي: ((رأيت فيما يرى النائم.. إنني راقد، إنني نائم أيضًا، لكن وعيي يرامق الظلام المحيط، وثمة أنثى أقبلت يند عنها حفيف ثوب، والحجرة ما الحجرة، أهي حجرتي الراهنة أم أخرى آوتني فيما سلف من الزمان، ويتهادى الوجه إلى حسي رغم الظلام باستدارته الناعسة. وسمرته الصافية ورونوته الناعسة، نسق تسريحتها عصري أما ثوبها فقديم يجر ذيلاً مثل سحابة رشيقة. وهمس صوت لم أر قائله :

– للزمن نصل حاد وحاثية رقيقة: وركعت في استسلام وانهمكت في عمل ثبت عليها عيناي ولكن لم أنبس بكلمة. وحدست وراء انهماكها غاية دانية وقال الصوت:

ـ الأنفاس العطرة تصدر عن قلب طيب. وانتظرت حتى جمعت أدواتها ونهضت

في رشاقة ومضت نحو الخارج. شدتني بخيوط خفية لا تنقصف، فانزلقت من الفراش وتبعتها. وهيمن علي شعور بأنني مدعو لأمرها، وأنني لن أحيد عن التطلع إلى الأمام. تمضي متأودة كأنها ترقص باعثة وراءها بنسائم من الذكريات. تعرف طريقها في الليل وأهتدي أنا بشبحها ومررت بأشياء وأشياء ولكني أنسيتها فتوارت مثل شرر متطاير، وعند موضع عبق بشذا الحناء فصل بيننا قطار سريع طويل رج الأرض ومن عليها. وبذهاب ضجيجه التوى الليل أمامي فضاعفت من سرعتي. وأطبق وحده واختلجت فيه الوعود المتضمخة بشذا الحناء، لم يعد في وسعي التراجع وليس معي من الحوافز، الظمأ والشوق)).

أما الحلم الثاني فيجيء على هذا النحو:

((رأيت فيما يرى النائم حبة رمل ملقاة بين جذور أشجار في مكان لعله غابة، جذبت انتباهي واستحوذت عليه ببريقها وبما أوحته إلي من أنها تراني كما أراها وقلقت في موضعها فلم أشك في أنها مقبلة على مغامرة وأثارت حب استطلاعي إلى أقصى حد ومضت تنتفخ رويدًا حتى آلت إلى كرة مغطاة بن بزوائد مثل أوراق الورد، مرقوم على صفحاتها كلمات لم أتبينها. ووثبت كأنما قذفتها قوة في الفضاء مقدار أشبار وتهاوت مرتطمة بالأرض، محدثة صوتا قويا أسترسل صداه فيما يشبه النغم. وتمادت في الانتفاخ حتى صارت في 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 في الفضاء، انبسطت أوراقها كالزواحف المثقلة بآلاف الكلمات المبهمة: وركبني الارتياع فعدوت بأقصى ما لدي من سرعة مبتعدًا عن مركزها المتفجر. عدوت منها ولكني عدوت في مجالها وحضنها وقبضتها، فلا منفذ للهرب ولا صبر على التوقف أو الاستسلام. والفورة محدودة وسطح الأرض معاند والرياح على غير ما أشتهي واستوى في شعوري البعد والقلوب إزاء الكينونة المتمادية في التعلق بلا نهاية. أن صوت نموها الهائل يدوي وظلها يغشى الأشياء كالليل. وردة فعلها تعبث بالكائنات وأطراف قبضتها تنحدر فيما وراء الأفق. وتبين لي أنني لست الوحيد في المأزق. وأن ملايين يلهثون من العدو، وأن السحب

تركض أيضًا الرياح وأضواء النجوم وارتفع صوت قائلاً:

ـ رفهوا عن أنفسكم بالغناء ..

فتساءل صوت آخر

ـ هل يطيب الغناء والمطرب يتخبط في القبضة؟

فقال الصوت الأول :

ـ رفهوا عن أنفسكم بالغناء ..

وتحركت الحناجر تغني كل على ليلاه. تضاربت الأصوات فانقلبت عربدة تنضح بالوحشية والجمال)).

أما الحلم الثالث فيجيء على النحو التالي :

((رأيت فيما يرى النائم.." أن ثمة عينًا ترنو إلي،،، عين كبيرة كأنها فسقية، جميلة الرسم، عميقة السواد، لامعة البياض مستوية في مكان غير معروف ولكن سحائب بيضاء تظللها. وفي نظرتها ما يوحي بأنها تراني، وربما تعوفني، ولكن يكتنفها حياد يقصيني إلى ما وراء الغيب، وقلت لنفسي أنها عين امرأة فأين بقيتها؟

وقلت أيضًا بصوت مسموع:

ـ آفة الحب الحياء!

عند ذلك رأيت خيالي رفيق صباي الراحل فتعانقنا بحرارة. وفي غمرة الفرحة باللقاء نسيت حزني الكبير عليه. وسرعان ما اختفى من مجال البصر لتحل محله ساحة المولد النبوي في أيامها البعيدة الزاهرة. ووجدتني في صف طويل أمام شباك التذاكر الخاص بخيال الظل، ودخلت مسرحي الصغير ولكني وجدت نفسي في سرادق امتحان. واتخذت مجلسي كتلميذ وشرعت في الإجابة، ولما لم يبق من الزمن إلا دقائق وضح لي أنني أجبت على سؤال غير السؤال المطلوب الإجابة عليه. وضاق صدري فتساءلت :

ـ سهوة عابرة تضيع الحياة؟!

سألني المراقب متهكمًا:

ـ أنسيت قول المتنبي؟!

فحرت أي بيت يقصد وتحاشيت السؤال، ووجدتني بعيدًا أتأبط ذراع رفيق صباي الواحل متطلعين معًا إلى العين، تبدت العين هذه المرة أوغل في العمر وأحوز للحكمة وأعمق في الحياد، قلت لصديقي:

فأضاء وجهه بضحكة صافية وسألني ها:

ـ من القائل "آه لو تعلمون ما أعلم.."؟

فعصرت ذاكرتي لأتذكر ولكن الديك صاح مؤذنًا بطلوع الفجر))

إن الحلم الأول كالحلم الثاني أو الثالث لا يعطي للباحث دلالة موضوعية معينة فهو يبرز بعض جوانب النفس اللاشعورية أكثر من النفس الشعورية، فيتخلى بصورة معينة عن تصوير الواقع الخارجي ويندفع إلى تصوير الواقع الداخلي ومن ثم تصبح هذه الأعمال موازية لطريقة التداعي الحر Association Libre وتعد مصدرًا خصبًا لفهم عناصر معينة من عناصر الشعور أو اللاشعور الشخصي. والبحث في ذلك الموضوع معناه أن الناقد أو الباحث يركز اهتمامه على الدلالة الذاتية Signification Subjective التي تمس في الواقع المجال السيكولوجي أكثر من المجال السوسيولوجي، فهذا الأخير ـ كما سبق الإشارة ـ يهتم أساسًا بالدلالة الموضوعية للأثر معتمدًا في ذلك على الوحدة المنطقية في البنيات الفنية. وهذا النمط من الدلالات لا نجده سوى في الآثار الأدبية الواقعية، "فجولدمان" نفسه يشترط أن يكون بناه الأثر معبرًا عن مؤلفه من جهة وعن صلته بعصره وبمجتمعه من جهة أخرى. فالكاتب العظيم في رأيه هو الذي تتفق حساسيته مع جملة التحولات الاجتماعية والتاريخية. وهو الذي يطرح علينا تساؤلات شاملة ترتبط بصورة معينة بعصره وحضارته وهذا يعني أن الباحث أو الناقد في هذا المجال ينبغي أن يركز اهتمامه على الدلالات الموضوعية للأثر لا على الوظيفة الموضوعية للسلوك الشخصي للكاتب.

ولكن ماذا نفعل عندما نضطر أن نحلل أثرًا غير واقعي، وما هي الخطوات التي

ينبغي أن يتخذها الباحث أو الناقد، وكيف يمكن تحديد هذه الخطوات، نحن نرى أن هذه التساؤلات على جانب كبير من الأهمية، ومن شأن الإجابة التي توضع لها أن تفتح الطريق إلى حلول لمشكلات أخرى على جانب من الأهمية: كمشكلة تشكيل البناء النفسي عند الكاتب وعند الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها وعلاقة كل ذلك ببنيات الأثر الأدبي والعوامل المحددة لاتجاه الكاتب عندما يعالج أثره الأدبي معالجة سريالية. كذلك يمكن على هذا الأساس تكوين رأي واضح في العوامل التي تشكل عالم الأثر الأدبي، بل ربما أمكن على هذا الأساس أيضًا النظر في مسألة إيجاد منطقة تجمع بين الجانب السيكولوجي والجانب السوسيولوجي وعلاقتهما بطبيعة بنيات الأثر.

ومن الجلي أننا لم نتمكن من بحث هذه المشكلات المنهجية جميعًا، فإن لدراستنا حدودا معينة لن نتعداها إلا بالقدر اللازم لإتمامها، وجعلها دراسة متكاملة.

لقد أشرنا في البدء إلى مشكلة إغفال الجانب التجريبي في بعض الدراسات الأدبية، و كيف أن الأسس النظرية في حاجة على الدوام إلى تطبيق، فالنظرية تعد في الواقع نتاج التفاعل بين هذين الجانبين.

ويمكن بادئ ذي بدء أن نلخص الخطوات المنهجية المتبعة في هذا الميدان، التي يمكن تحديدها على النحو التالي:

أولا ـ تعيين البنيات ذات الدلالة.

ثانيا ـ تعيين صلتها ببنيات فكرية معينة.

ثالثا ـ إبراز الصلة بين تلك البنيات الفكرية، وفكر فئة أو جماعة اجتماعية معينة.

و هذه الخطوات كما هو واضح ليست سوى خلاصة لعمليتي الفهم والتفسير، إن فهم آثار أدبية لكاتب معين، يقتضي 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 في البنيات الكلية للمجتمع. وهذا يعني أن نقطة البدء هي تعيين البنيات ذات الدلالة. وذلك يتم بواسطة استخدام الأنساق اللغوية التي تشكل علاقة قوية مع جملة البنيات ذات الدلالة، أي يتم تحليل الأثر تحليلاً بنائيًا.

ففهم الأثر معناه إيضاح صلته برؤية معينة للعالم أما تفسيره فيعني القيام بإبراز وظيفة هذه الرؤية في البنيات الكلية للمجتمع. فمحاولة استخراج البنى ذات الدلالة في القصص التي نتناولها بالتحليل معناه فهم هذه البنى في إطار الوضع الفكري أو النفسي عند الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها الكاتب: وهو في الوقت نفسه تفسير لتلك القصص وفهم لوضعية الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب. ودمج هذه الوضعية في الإطار العام للمجتمع معناه تفسير الأولى وفهم الثانية.

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

(7) التحليل التجريبي

نحاول هنا القيام بتحقيق لبعض المفاهيم والفروض التي تناولناها سابقًا، مستعينين في ذلك ببعض الآثار القصصية التي يمكن أن يتوافر فيها عدد من الخصائص الموضوعية التي تسمح للباحث أو الناقد أن يكتشف 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 في القول بهذه الحقيقة كما ذكرنا من قبل، وعلى الباحث أو الناقد أن يأخذ بها كفكرة موجهة أثناء بحثه التجريبي، فالصلة بين الإبداع الفني أو الأدبي والحياة الاجتماعية تبدو كمسلمة يمكن أن يأخذ بها الباحث. وليس في ذلك تعسفًا لأنه يعتمد على المنهج التجريبي ليحقق هذه الصلة ويحقق غيرها من الفروض أو المفاهيم، ذلك في ظل خطوات حذرة دقيقة ليس فيها افتعال.

انطلاقًا من هذا الفهم يستطيع الباحث أو الناقد أن يجد في معظم آثار نجيب محفوظ مجالاً خصبًا لإجراء بحثه. فهي من ناحية تنتمي إلى الواقعية الاجتماعية، وتبدو على علاقة وظيفية بفكر فئة اجتماعية من ناحية أخرى. فالكاتب تناول في أغلب آثاره أزمة البرجوازية الصغيرة عامة وأزمة الفئة المثقفة خاصة، وقد استطاع أن يبرز الصراع الذي تواجهه هذه الفئة الأخيرة والصراع الذي يواجهه المجتمع

بصورة عميقة ومحددة جعلته يرتفع بها إلى مستوى رؤية العالم.

وأزمة هذه الفئة ناجمة أساسًا عن وعيها بدلالة التحولات في الواقع السياسي والاجتماعي من جهة، وعجزها عن الاندماج في بنية ذلك الواقع من جهة أخرى مما جعل موقفها يفقد التوازن ويجعلها في وضعية متناقضة، نتج عنها ردود أفعال سلبية تجاه بعض القضايا الاجتماعية والسياسية. فالمجتمع يهيئ لهم مراكز اجتماعية مرموقة وهذه المراكز تساهم بصورة معينة في خلق وضعية نفسية موزعة بين الصراع واللامبالاة، أو الخوف وروح المغامرة أو الشعور بالمسؤولية واللامسؤولية

هذه الوصية عبر عنها محفوظ في قصصه بوجه عام، وفي (تحت المظلة) و(الجريمة) بوجه خاص.

فالتحليل السوسيولوجي لهذه الأعمال يتيح للباحث أن يتوقف على طبيعة أزمة هذه الفئة وأزمة المجتمع في وقت معًا، فهذه الفئة تبدو في العالم الخيالي ممثلة في شخصيات واعية لكنها عاجزة عن الاندماج في بنية الواقع الاجتماعي، رغم أنها أكثر الفئات وعيًا بذلك الواقع.

في قصة (تحت المظلة) نواجه مواقف منافية لطبيعة البشرية والمنطقية، فالشرطي يشاهد جماعة من الناس، تطارد لصًا، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق وعندما أراد أحد الواقفين أن ينبهه عن هذه الجرائم، صوب نحوه بندقيته وقتله هو ومن معه دون أن تعرف لذلك سببًا.

إن التأمل الدقيق في البناء الكلي للقصة يوحي إلينا بوجود قوة غامضة تدفع الشخصيات نحو القيام بتصرفات معينة، أحيانًا لها معنى، وأحيانًا أخرى بلا معنى. والبنى الجزئية أحيانًا ما نلاحظ أنها ليست على صلة وثيقة بالبناء الكلي للقصة. في البداية يعلن لنا الراوي عن ظهور المطاردين وهم يقبضون على اللص، في حين نرى الشرطي يشاهد المنظر في هدوء ، ولا يحاول القيام بعمل شيء تجاه المطاردين أو اللص، الذي يخطب في مطارديه، ثم (يرقص أمامهم عاريًا) وتظهر في اللحظة نفسها بعض دلالات الوعي لدى بعض الأشخاص الواقفين تظهر في هذه العبارة: (كيف أن الشرطي لا يتحرك؟)

وتتمثل الدلالة هنا في وعي الأشخاص من ناحية، والجانب الاجتماعي الذي يمثله الشرطي من ناحية أخرى وكلتا الدلالتين تعطينا احتمالين: حيرة الأشخاص أمام الجرائم التي تقع في حضور الشرطي ولا يفعل إزاءها شيئًا، والاحتمال الثاني، أن يكون هذا الشرطي حقيقيًا أو مزيفًا. ويسيطر شك يلازم القارئ ويجعله حائرًا بين المعنى واللامعنى، ويستمر هذا الشك حتى نهاية القصة، . حيث نشهد مقتل الأشخاص الواقفين تحت المظلة

يتمثل تفسير الاحتمال الأول في شعور الأشخاص الواقفين تحت المظلة بنوع من المسؤولية تجاه ما يحدث في هذا العالم الغريب. وهذا الشعور يظهر حينًا ويختفي حينًا آخر منذ اللحظة الأولى لبداية القصة حتى نهايتها، حتى يدفعون حياتهم ثمنًا لهذا الوعي.

أما تفسير الاحتمال الثاني فيأخذ صورتين: الأولى في حالة ما إذا كان الشرطي

حقيقيًا، فإن الدلالة القريبة الاحتمال تتيح لنا تصورًا معينًا للأشخاص الذين يمثلون العدالة، فهم يبدون كما لو كانوا أشخاصًا ثانويين ليس لهم دور مهم. فالعدالة التي تمثل أحد عناصر البناء الاجتماعي غير مسؤولة عن هذا النمط من الجرائم. والصورة الثانية أن يكون الشرطي مزيفًا، وهو احتمال بعيد، ومن ثم فإنه يعد بلا وظيفة في البناء الأساسي للقصة ويصير بذلك مجرد إشارات نفسية تساهم في إبراز جانب شخصي في مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الجمالي.

وتتوالى الأحداث أمام الشرطي والواقفين تحت المظلة، فنشهد تصادم سيارتين، ثم يثير أحد الأفراد وعي أحد الواقفين تحت المظلة فيقول ((كارثة حقيقية بلا شك لكن الشرطي لا يريد أن يتحرك)) فالاتصال والتفاهم يوشك أن يختفي من البناء الأساسي للقصة، فهو لا يتحقق بين الأشخاص الواقفين والشرطي، أو بين الشرطي والعالم. فالراوي يخبرنا بأن ((لا أحد يبرح مكانه خشية المطر))، والشرطي في الجانب الآخر ((يشعل سيجارة))، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق. إن الشخصيات تبدو كأنها رافضة القيام بصنع علاقات شخصية، فالكاتب قد جعلها في موقف اللامسؤولية، حتى النسق الاجتماعي الذي يتمثل في الشرطي غير مسؤول أيضًا، أما الجنس فلا نعتقد أنه يعطينا دلالة يمكن أن تضيف شيئًا مهمًا للقصة، وإن كان من

الجائز أن يكون له دلالة في البنـاء الأساسـي للقصـة، كمقتـل الشـخص، وتصـادم السيارتين. وهذه الدلالة تتمثل في أن الحياة في هذا العالم لا تبدو في نظام متماسك.

وإن المعايير فيه قد انهارت حيث نجد ((القتل والرقص. والحب والموت)) تشـكل كلها منظورًا واحدًا. فالقيم تبدو وكأنها قد استوت عند الكاتب وهذا يدلنا على الشعور بالعبث، وانعزال "الأنا" وانفرادها.

إن الأشخاص الواقفين تحت المظلة يشاهدون شخصًا عاري الرأس، بيده منظـار مكبر، يراقب الطريق، ويردد: ((استمروا بلا خطأ، وإلا اضطررنا لإعادة كل شئ)).

هل ما يحدث في الطريق ليس إلا من قبيل المشاهد السـينمائية، وأن هـذا الرجـل هو المخرج، يبطل هذا الاحتمال بمجرد أن نعلم أن الأشخاص الواقفين تحـت المظلـة قد شاهدوا ((رأسا آدميًا حقيقيًا.. يتدحرج نحو المحطة)).

الكاتب يبدو حائرًا بين المعنى واللامعنى، فهو لم يصل بعد إلى ما يملأ الفراغ بينهما. وهذا يسمح لنا بالقول: بأننا أمام حالـة نفسـية أكـثر منـها موقفًـا معينًـا. فالعلاقات بين الأشخاص هي التي تحدد لنا المنطق. في حيـن أن هـذا الأخـير هـو الذي يحدد العلاقة القائمة بين الفرد والجماعة، فالمنطق هو الذي يجعل الحيـاة فـي شكل نظام كلي متماسك، ويحدد شكل العلاقة بيـن الفـرد والمجتمـع، وليـس بيـن الفرد وذاته.

وفي نهاية القصة يشاهد الواقفون تحت المظلة مطاردة رجـال ذي هيئـة للرجـل الذي اعتقدوا أنه المخرج، فيزداد يقينهم بأن الأحداث التي يرونها حقيقية لا علاقة لها بالتمثيل. وهنا يظهر بينهم نوع من الوعي، ولكنه يأخذ شكلاً سلبيًا لأنـه يـؤدي إلـى الهروب من المسؤولية. وهذا يبدو واضحًا في هذه الجملة:

((يجب أن نذهب سندعى للشهادة عند التحقيق)). وهذا الوعي هو الذي أدى إلـى شعورهم بالحيرة والقلق إزاء ما يحدث في هذا العالم الغريب. لكن مع هذا أراد أحدهم أن يسجل لحظات وعيه فلفظ بهذه العبارة: ((يـا شـاويش.. ألـم تـر مـا يحـدث فـي الطريق؟)) أتى نحوهم ثم ((تراجع خطوتين سدد البندقية)) ويعلن لنا الراوي أخـيرًا أنهم تساقطوا جثثًا هامدة تحت المظلة.

هكذا تنتهي بنا القصة نهاية غامضة وغير إنسانية في الوقت نفسه. فالقارئ لا يعرف لماذا قتلهم الشرطي، فالموت على هذا النحو يتنافى مع طبيعة القواعد الأخلاقية والإنسانية لأنه قد تم بلا محاكمة. وربما ساعدنا تحليل طبيعة العلاقة بين الأشخاص والشرطة في أقاصيص نجيب محفوظ الأخرى في فهم هذه النهاية، ففي قصة "الجريمة" مثلاً نجد البطل الراوي يسأل ضابط الشرطة: ((وهل يحفظ الأمن بإهدار العدالة؟)) فيجيبه ((ربما بإهدار جميع القيم)) فهل كان وعي الواقفين تحت المظلة يمثل تهديدًا للأمن، إن السلطة في العالم الحقيقي في موضع اتهام من المثقفين، والمثقفون في موضع تهديد من السلطة. ولعل شعورهم بهذا التهديد هو الذي جعل وعيهم سلبيًا، فهم لم يتساءلوا عن طبيعة القوة التي تحكم هذا العالم الغريب، ولم يدركوا أن محتواهم يمثل جزءًا من المحتوى الكلي للعالم. هناك احتمال أن يكون الواقفون تحت المظلة هم هذه الفئة التي يسمح لها وعيها بالإدلاء "بالشهادة" عما يحدث في هذا العالم غير الإنساني. وهذا يعني ـ من بعض النواحي ـ أن القصة تتضمن نقدًا للدولة، ومن ثم فهي تتضمن بنى ذات دلالة على صلة معينة برؤية العالم.

هذا الشعور يمكن أن نجده عند الغالبية من المثقفين في ذلك العصر (أعني العصر الذي ظهرت فيه القصة). فطبيعة البنية السياسية والاجتماعية كانت تمارس ضغطًا معينًا على فكر هذه الفئة. ومن هذا المنظور نستطيع أن نتبين أن عالم القصة ينظم كليًا أزمة الوعي عند هذه الفئة، فدلالة الموقف بين الشرطي والأشخاص الواقفين قد تجلت في نهاية القصة، ذلك أن قتلهم على هذا النحو قد أعطى معنى للحدث، ودلالة عامة للقصة.

وتتميز بيئة هذا الأثر بعدة خصائص معينة:

الأشخاص والوسط الذي تدور فيه الأحداث، لا ينتميان إلى مكان أو زمن معين، ((انعقد السحاب وتكاثف كليل هابط، ثم تساقط الرذاذ)). ((اجتاح الطريق هواء بارد))، ، ،((حث المارة خطاهم)).

زمن الأفعال هو زمن المضارع ((لا أحد يبرح مكانه خشية المطر)) ((رأسًا آدميًا حقيقيًا يتدحرج نحو المحطة)) وهذا يدلنا على انعدام حركية الزمن من ناحية،

وعلى أن تسلسل الأحداث ليس له أهمية من ناحية أخرى.

الشخصية تبدو عاجزة عن الاندماج داخل بنيتها الاجتماعية. والظاهر لنا أن هذه الخصائص هي الصيغة الغالبة على معظم آثاره القصصية في هذه المرحلة.

في قصة (الحجرة 12): بناء رمزي واقعي يكمن وراء المنطق الداخلي للقصة، كما يكمن وراء دلالتها العامة، فهناك امرأة تقوم باستئجار غرفة في أحد الفنادق لاستقبال جماعة من الناس منقسمة إلى فئتين. الفئة الأولى صعدت إلى الغرفة مباشرة والفئة الثانية بقيت في انتظار الصعود، وهذه المرأة حسب وصف الراوي (تبدو شديدة التأثير بقوة بنيانها، ولها قسمات وأشياء تثير حب الاستطلاع والإذعان (...) تترك انطباعًا بالألفة التي لا تكون إلا للوجوه المستقرة في أعماق الذاكرة من قديم). وهذه المرأة اسمها (بهيجة الذهبي.، قادمة من المنصورة).

هذه الأسماء وتلك العبارات الوصفية التي صور بها الكاتب شخصية المرأة صاحبة الدعوة، ليست نابعة من تلقائية تعبيره اللغوي، فاللغة بمجرد أن يستعملها الكاتب يعطي لها منظورًا أيديولوجيًا، نظرًا لأنه يحول اتجاهها بكيفية معينة، ويعطي لها دلالات جديدة الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى القول بأن التلقائية في التعبير اللغوي، الفني لم يعد لها مكان في تفسير الأثر، كما لم يعد لها مكان في وعي الكاتب، فوصف الراوي المرأة بأن بها شيء يثير (حب الاستطلاع والإذعان) لعله يشير إلى ما تحمله من تاريخ قديم، من ناحية، ولما تحمله من عناصر ارتباط من ناحية أخرى. فاسمها (بهيجة الذهبي) رمز لما تبعثه في النفس من غبطة، ورمز لما تملكه من كنوز معنوية ومادية. وليبرز جانب الرمز الذي يلتف حول شخصية المرأة يخبرنا الراوي في الفقرة الأولى من القصة، أنها (قادمة من مدينة المنصورة)(تلك المدينة التي شاهدت فصولاً عظيمة في التاريخ القديم وأنها ((أمام الطاولة منتصبة القامة في معطفها الأحمر، غير عاملة، ولا متزوجة (...))).

من جملة هذه الخصائص الوصفية يتحدد الرمز الذي يكمن وراء هذه المرأة، التي تمثل مصر، ويتحدد أيضًا. وظيفة البنى الجزئية التي يبدو أنها ـ كالبنى الكلية للقصة موجهة نحو إبراز ذلك الرمز ودلالته من ناحية ومحاولة التعبير عن أيديولوجية معينة

من ناحية أخرى. ومعنى هذا أن ذلك النص يحتوي على بنى ذات دلالة، وأن هذه البنى تبدو مرتبطة ببناء فكر فئة اجتماعية معينة.

إن تأمل البناء الأساسي للقصة يوحي للدارس بوجود ذلك الرمز في شخصية المرأة وفي طبيعة علاقتها بزائريها الذين التفوا حولها. وشغلوا كافة أماكن الحجرة حتى أصبح ((لا يوجد بالحجرة الأخوان واحد ،(...))) بينما ينتظر فريق آخر الإذن بالصعود. والظاهر أن ذلك الانتظار لم يدم طويلاً، فالفريق الذي شغل المكان يبدو أنه في حالة خطر: فهم حسب عبارة الراوي في حالة ((سيئة، وهي تزداد بتقدم الوقت سوءًا على سوء)) . وإن مظاهر الطبيعة في الخارج ، تشير إلى نفس الدلالة فهناك ((مطر لم يسقط نظيره من جيل على الأقل)) والرعد ((يجعجع كانفجار القنابل))

والمبنى نفسه في حالة خطر. ((فالحجرات كلها ترشح)). ومدير الفندق قد اضطر إلى استدعاء الفراشين ((لسد الثغرات فوق السطح)). الطبيعة هنا توحي بقدر من التداخل الغامض بين ما يحدث في داخل المكان، وبين مظاهر الوجود الخارجي، وتشير إلى ما حول الأحداث من ارتباطات مبهمة، وتبرز في الوقت نفسه الدلالة والرؤية التي يريد الكاتب أن يعبر عنها من زاوية معينة.

إن الجماعة التي شغلت المكان. والتفت حول المرأة. لم يصورها النص تصويرًا عامًا، بل جاءت مقرونة بأوصاف اجتماعية معينة: دون أن تقرن بأوصاف داخلية أو خارجية، ذلك لاستكمال بناء الرمز ودلالته من ناحية، وإجلاء الزاوية التي يتناول منها الكاتب موضوعه من ناحية أخرى. وتتشكل هذه الجماعة من فئات وطوائف اجتماعية 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 وصحفي معروف، وتاجر جملة للأسماك، وسمسار شقق مفروشة، ووكيل لشخصية عربية من أصحاب الملايين)).

هذه الفئات الاجتماعية التي تقدمها هذه الجماعة لها دلالة مهمة في البناء الأساسي للقصة، فكيفية تشكيل هذه الجماعة في النص تماثل التشكيل الفعلي في بنية الواقع نفسه: ففي المرحلة التي ظهرت فيها القصة (1973) ظهرت تغيرات في

الإطار العام للمجتمع، وفي استطاعتنا أن نعتبر نقل ثروات المجتمع إلى طبقة جديدة وبزوغ الأيديولوجية الليبرالية، والاتجاهات الفردية، مظهرًا من بين هذه المظاهر، ولقد نرى في استيلاء هذه الطبقة على السلطة مظاهر أخرى من مظاهر التغير. لقد جاءت هذه الفترة عقب مرحلة امتلأت بمحاولات الطبقة المتوسطة الانتصار على الإقطاع والرأسمالية اللذين كانا يقفان في سبيلها كحاجز يحول بينها وبين إتمام حركتها نحو أهدافها الخاصة: وتحققت مطالب الطبقة المتوسطة بعد ثورة 1952م فاستولت على الحكم، وتحكمت في موارد الإنتاج، وفي أدوات التثقيف، لكن أيديولوجيتها قد واجهت تدهورًا خطيرًا منذ أواخر الستينات، وبالتحديد في السنوات التي تلت حرب 1967 حيث أخذت الطبقة الجديدة (التي تتشكل من الفئات الاجتماعية التي حددتها القصة) تدرج في مدارج الرقي المادي والمعنوي، ولعبت دورًا كبيرًا في تغير شكل البناء السياسي والاقتصادي في مصر.. هذه الأحداث قد أثرت على فكر ووعي الكاتب عامة، وعلى بنية قصته خاصة، فالرؤية التي يريد التعبير عنها حتمت عليه أن يبدع لنا ذلك الإطار، ويشكل منه رمزًا مركبًا من عدة عناصر مختلفة: المرأة، والزائرين الذين صعدوا، والزائرين الذين ينتظرون أو بالأحرى ((جماعة عامة الشعب)) حسب العبارة الواردة في النص. وهذه الجماعة المنتظرة ليست وحدها، فهناك (رجل ضخم يرفل في جبة وقفطان يسمى سيد الأعمى لم يعمل كحانوتي كان ينتظر معهم الإذن بالصعود، وهو يمكن أن يضيف شيئًا لدلالة البناء الأساسي للقصة، كالدلالة التي تضيفها "الطبيبة المولدة" التي صعدت وحدها إلى الحجرة مباشرة. فهناك إذن من ينتظر الموت، وهناك من ينتظر الحياة. ذلك التقابل نفسه تشير إليه الطبيعة بصورة معينة، فالراوي يعلن لنا أن "الظلام يتراكم في أركان السماء ، وأن النهار سينقلب ليلاً)). وأن القوم داخل الحجرة "يغنون ويصرخون)) في وقت معًا. إن سيد الأعمى ينتظر ليقوم بأداء عمله لأن ((الانتظار بلا عمل ممل)). والقوم في حالة سيئة، والمرأة صاحبة الدعوة قد وعدت أن تستدعيه في ((الوقت المناسب))، فسقوط الجماعة التي استولت على المكان، أمر قادم لابد منه، فهم يترنحون داخل حجرة مهددة، ((من رشح السقف والبلل))، والطريق في الخارج يعلن عن علامات الغضب،

وهذا يبدو في هذه الفقرة التي تبدأ بهذه الجملة ((وبدأ تساقط المطر، وأرعدت السماء . وتوالت الضربات المرجفة فوق زجاج النافذة، (...))) هذه الدلالة التي تبرزها بنية القصة وهذه الرؤية المعينة للواقع الاجتماعي والتاريخي في هذه المرحلة لا تعتبر ناجمة عن نمط من أنماط الوعي الفردي عند الكاتب، إنما نتيجة وعي الفئة الاجتماعية التي يرتبط بها اجتماعيًا، وتاريخيًا، واقتصاديًا، أو بعبارة أخرى إن الوعي بظهور طبقة جديدة تتشكل من الفئات التي جاءت في النص، والتنبؤ بسقوطها السياسي والاجتماعي كما حددته نهاية القصة، ليست رؤية فردية للواقع. لأن الفئة المثقفة كانت تنشد هذا السقوط. وهذا الشعور يرجع في أساسه إلى طبيعة وضع الجماعة التي ترتبط بها الفئة المثقفة ألا وهي الطبقة المتوسطة التي تفتتت سلطتها في هذه المرحلة بصورة نهائية. وقد نجم عن هذا الوضع تبعية الفئة المثقفة اقتصاديًا وسياسيًا للطبقة الجديدة التي جاءت بقيم وتقاليد مختلفة عن قيم وتقاليد الجماعة التي ترتبط بها. لهذا دخلت أغلب الفئة المثقفة في صراع مع الطبقة الجديدة نظرًا لأنها فئة مسيطر عليها داخل جماعة اجتماعية تفتتت سلطتها السياسية والاجتماعية. وهذا يعني أن هناك تشابهًا بين بناء فكر الكاتب ووعي وفكر الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها اجتماعيًا وتاريخيًا.

في قصة ((الجريمة)) حادث قتل غامض يقع في أحد الأحياء الشرقية، يشغل جانبًا كبيرًا من حياة الناس ويصبح مجالاً لحديثهم اليومي: ((في البيت والمقهى، والسوق، والتاكسي)). أما الشرطة فموقفها يدعو للعجب إذ لم تحاول البحث عن القاتل، أو الكشف عن الحقيقة ((والقبض على المجرمين كما يحدث في كل مكان)) فدورها الرئيسي كان يتمثل حسب قول الراوي في ((طمس معالم الجريمة)) ذلك الموقف الغريب هو الذي يدفع بطلنا للقيام بمهمة البحث عن سر ذلك التواطؤ وإخفاء الحقيقة. ونفهم من الفقرة الثانية للقصة أن القاتل ليس فردًا واحدًا، وإنما ((الأرجح أنهم عصابة)...) وأنه قد "مضى على تاريخ الجريمة حوالي خمس سنوات)) وأن بطلنا الذي كلف نفسه بمهمة البحث عن الحقيقة مراقب من أعين الشرطة أينما ذهب.

النظرة المجملة للقصة توحي إلينا بوجود بنى ذات دلالة تتمثل في الجريمة، وفي

الجانب الاجتماعي الذي تقدمه الشرطة من ناحية، ووعي البطل بعلة موقف الشرطة من ناحية أخرى، ويشف من وراء تلك الدلالتين احتمالين أساسيين: إن حادث الجريمة ليس حادثا فرديًا خاصًا يتعلق بقتل امرأة، وإنما حادثًا اجتماعيًا وتاريخيًا في وقت معًا يخفي وراءه رمزًا واقعيًا معينًا.

وتفسير الاحتمال الأول يتمثل في عدة مظاهر مختلفة: فالحادث قد ترك أثرًا في حياة كافة الفئات والجماعات الاجتماعية، سواء العمال أو الموظفين أو المعدمين ساكني الأكواخ أو الأثرياء ساكني الفيلات، وهذا يبدو واضحًا في الفقرة الثالثة التي جاءت فيها هذه العبارة: "لا حديث للضاحية إلا عن الجريمة، فهو يتردد في ((السوق والمكاتب والمصانع والأكواخ والفيلات)). والراوي البطل قد ربط الحادثة بزمان ومكان معين وهذا الربط يبدو بوضوح في هذه الجملة: ((مضى على تاريخ الجريمة حوالي خمس سنوات)) ومحل الجريمة كان الحي الشرقي. كما يحدد لنا الراوي أيضًا عنصرًا دالاً في حديث سمعه في إحدى الحانات الموجودة بالحي، يبدأ بهذه العبارة:

ـ نحن ضعفاء

فأجابه بحدة:

ـ بل جبناء (...)

ويلاحظ أن المتحدث الأول يتكلم باسم الجماعة فهو يقول "نحن ضعفاء" بينما يقول الثاني "جبناء"، وهي دلالة من دلالات عدم القدرة على مواجهة المواقف الصعبة. ولعلهما يقصدان أهل الحي أو ربما يقصدان المجتمع كله. والضعف والجبن لا ينفيان معرفة الحقيقة بل القضية تبدو بعكس ذلك أعني معرفة الحقيقة لدى أهل الحي أو المجتمع كله لم تجعله قادرًا على أن يواجه المواقف بقوة وشجاعة إزاء طبيعة الجريمة من جهة، وإزاء موقف الشرطة من جهة أخرى. ولعل عبارة ((مضى على تاريخ الجريمة حوالي خمس سنوات)). يمكن أن تلقي الضوء على المعنى الذي يلتف حول الرمز العام للقصة. فنحن نعلم أن القصة قد كتبت قبل أواخر عام 1972 والخمسة أعوام السابقة لهذا التاريخ معناها عام المأساة (1967): وسقوط الأرض العربية. والتأمل الدقيق لمظاهر الحياة اليومية في السنوات التالية لهذا التاريخ توحي

للرجل غير المثقف بأن شكل الحياة يمضي في إطاره المعتاد، لأن الدولة كانت تحاول القيام بإخفاء أو طمس معالم الحادث بصورة معينة، وجعلت من الشرطة قوة أساسية للحفاظ على الأمن بوجه عام. وكان وعي المثقف بدلالة أحداث 1967 يحتم عليه المطالبة بتحديد المسؤولية أي معرفة أصحاب "الجريمة".

لهذا لا نعجب من تيقن البطل منذ بداية القصة أنه مراقب من أعين الشرطة ويشعر أن حياته مهددة. وأنه يعرف مقدمًا صور الاغتيال: ((افتعال معركة بجانبه ويتم القضاء عليه قضاء وقدر)) أو ((انفجار التاكسي به لأسباب مجهولة)) أو ((يجثم كائن في الحجرة وينقض عليه)). وهذا يعني أن صاحب الوعي بالحقائق التاريخية والسياسية في العالم القصصي وفي الواقع في وقت معًا، يعد مصدرًا من مصادر تعكير صفو الأمن داخل المجتمع في هذه المرحلة. إن النص لم يحدد لنا تمامًا مهنة البطل، ولكن طبيعة وعيه، ويقينه بطبيعة الجريمة، وبأساليب الاغتيال وبالوظيفة الحقيقية للشرطة، وبالفاعلين الأصليين للجريمة. تجعلنا نضعه ضمن تلك الفئة التي تحمل ضميرًا تعسًا حزينًا، ألا وهي الفئة المثقفة ذات النزعة الإصلاحية. إن وعي بطلنا يتجلى بوضوح في الفقرة الأخيرة من القصة، وبالتحديد عندما يدور بينه وبين الضابط ذلك الحوار:

ـ ما واجبنا في رأيك ؟

ـ أن تحققوا العدالة

ـ كلا.

ـ (...) واجبنا هو المحافظة على الأمن.

ـ وهل يحفظ الأمن بإهدار العدالة؟

ـ وربما بإهدار جميع القيم.

ـ سأكتب أن جميع القيم مهدرة ولكن الأمن مستتب.

هكذا تلخص الجملة الأخيرة التي نطق بها البطل وعيه بطبيعة العلاقة بين الشرطة والدولة من ناحية، وبين الدولة والمجتمع من ناحية أخرى، وتكشف لنا في الوقت

نفسه عن التناقض بين الوجه الخفي والوجه الظاهر للشرطة والدولة. ونظرتها الخاصة لأصحاب الوعي بدلالة الأحداث التاريخية والسياسية.

إن وضعية هذه الفئة تتلخص في صورتين. إما منحهم المراكز المرموقة وإتاحة حياة الإغداق لهم، وإما تركهم لحياة التشرد والضياع. ذلك حسب أيديولوجية النظام السياسي للدولة وحسب أيديولوجية هذه الفئة.

في قصة (من فضلك وإحسانك): شاب يواجه شعورًا مفاجئًا بالضياع والتفاهة: ويجد نفسه ((لأول مرة يتساءل عن معنى حياته)) التي بدت في رأسه كصور أحلام يطحنها الواقع أو مغامرة فردية في الخارج)). لقد عرف في بدء حياته ((تيارات متضاربة دينية ومادية (...))) لكنه لم يوثق الصلة بينه وبين أحد المنتمين ((لهذه التيارات فالانضمام لهذه التيارات لا يحقق أحلامه، ولا يعطي لحياته وثبة قوية غير معقولة))، فهو حسب قول الراوي: ممن لا يكترثون بالحياة العامة، ولكن تستغرقهم الشؤون الخاصة. ولذلك فهو يحلم بتحقيق ((طفرة غير متوقعة))، وسبيل هذه الطفرة في رأيه لا يتم إلا عن طريق (الهجرة) أو (النجومية) أو (الانحراف) والطريق الأخير لم يبد له مخيفًا أو غامضًا، فهو عندما ((تفحص أعماقه بصدق وصراحة، تبين له أنه لا يملك مناعة ضد الانحراف في ذاته)) لهذا فهو يتعاطف (دائما مع المتهمين) الذين يراهم في عمله في مكتب التحقيق ويجد أن وراء ((كل واحد منهم حلم يذكره بأحلامه (...))) فهم يذكرونه بنفسه، ويذكرونه بأبيه وأمه أيضًا). اللذان (لا يكترثان للغلاء) ويقيمان الولائم للأصدقاء بين الحين والحين. بينما الواقع الطاحن يجعله يكتشف أنه (فقير، وكم أن الغلاء وحش مفترس) وأنه يستطيع (أن يواجه الحياة لو غاب والده من حياته). (فهل يقدم على الانحراف أن وعده بتحقيق الآمال ؟) ذلك التساؤل المحير لم يجد له جوابًا حاسمًا لأنه (جبان يؤثر السلامة). على ذلك رأى في الهجرة السبيل الوحيد لاستخلاص نفسه من واقعه الطاحن

من الجلي أن القصة، حافلة بالبنى ذات الدلالات. لعل أهمها يتمثل في شعور البطل أن حياته تخلو من معنى، وفي السبيل الذي يراه أمامه لإعطائها معنى من ناحية وعلاقة هذا الشعور بما يحدث في المجتمع من ناحية أخرى.

ويمكن أن نستخلص من وراء تلك الدلالات :

ـ شعور البطل بالحيرة والضياع أمام التحول الذي اعترى شكل الحياة الاجتماعية بعد حرب 1973، فهو غير قادر على اتخاذ موقف محدد لانغلاقه على وجوده الفردي من ناحية. ولغموض السبل أمامه من ناحية أخرى.

ـ تحطيم عناصر الشعور بالانتماء على المستويين الفردي والجماعي .

وتفسير الدلالة الأولى يجعلنا نذهب إلى القول بأن بطلنا يواجه أزمة فردية واجتماعية في وقت معًا. فهو لم يجد منذ بداية القصة حتى نهايتها ما يجذبه نحو الارتباط بالحياة العامة، ففضّل حياة العزلة والسخرية من التيارات (التي عبرت أمامه ومن حوله) لينتظر وثبة غير معقولة، تأتيه من الخارج ليحاول أن يعطي لحياته معنى، ويقضي على الشعور بالخواء الذي فرض نفسه عليه فجأة. وتظهر هذه الأزمة في حياة المجتمع في الوقت نفسه، في صورة عدم قدرة هذا الأخير أن يعطيه بديلاً واضحًا عن القيم التي تحللت. فنحن نعلم من الراوي أن هناك (نشاطًا دب في القوى الهدامة) وأن زميله في العمل قد (ألقى القبض عليه فيمن ألقى القبض عليهم، وأن (المهرجين والمختلسين والمرتشين واللصوص ... أناس لا يختلفون عن الآخرين في أشكالهم وأصواتهم، لا سمات تقليدية لهم (...) وأن المجرمين طبقات وأن القانون لا يطبق إلا على العاديين من الناس، أما الأقوياء فيسبحون فوق القانون))، ويخبرنا الراوي أيضًا أن بطلنا (تصور ببدن والديه وهما يزحفان مع الآخرين إلى طرقات المجمع القضائي). فتحلل القيم أصبح شبه عام عند بطلنا، فهو داخل بيئته الخاصة، وداخل بيئته العامة. وداخل نفسه أيضًا لأنه حسب وصف الراوي له (لا يملك مناعة ضد الانحراف)، فأثر البيئة الاجتماعية والتيارات الثقافية السائدة واضح في توجيه سلوكه. فنحن لا نطلع على ذلك اطلاعًا شعوريًا. ولكن يمكن أن نلاحظه في آثار سلوكه. إذ مما لاشك فيه أن البيئة الاجتماعية تساهم في تشكيل حياته النفسية إلى حد بعيد، فتحلل بعض القيم قد صاحبه ظهور قيم أخرى جديدة فرضتها الطبقة الجديدة، ولكن هذه القيم الجديدة، لم تتحدد بشكل واضح، والفرد والمجتمع مازالا لم يتكيفا معها تاريخيًا وأخلاقيًا.

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، الراوي (ممن لا يكترثون بالحياة العامة (، ، ،) وتستغرقه الشؤون الخاصة)، ويرى في الرحيل عن الوطن السبيل الوحيد للخروج من أزمته الفردية. فالانتماء للجماعة الخاصة (دينية أو مادية) كالانتماء للجماعة العامة (التي يمثلها المجتمع) لم يعد قادرًا حسب تصوره أن يعطي لحياته مضمونًا جديدًا وهذا يعطينا نظرة معينة عن طبيعة شخص البطل واتجاهاته التي يحددها الطابع الفردي الانعزالي. فمحتواها يبدو عاريًا من كافة الارتباطات العاطفية والاجتماعية. فالوطن أو الأسرة رمز الروابط العميقة (سواء كان ذلك ماديًا أو معنويًا) أصبحت مرفوضة عنده، نظرًا لأنها عاجزة عن تحقيق آماله. ويتجلى هذا بوضوح في نهاية القصة حينما نراه يقول لنفسه: (الهجرة، هي الأمل الأخير)، فقد بدى له (الخارج في صورة منارة تشع نورًا من بعيد). ولكن لماذا اتخذ بطلنا هذا الاتجاه منذ بداية القصة ؟ هل هذا الاتجاه يعد اتجاهًا "فرديًا، أو بالأحرى ظاهرة فردية ؟ نحن لا نعتقد ذلك لأن الطبقة الجديدة قد فرضت أهدافها وبثت قيمها في وسائل التثقيف التي عكست تيارها الفردي الانعزالي، وفتتت التيارات والنزعات القومية. فالانفتاح الاقتصادي ساهم في تغيير شكل الحياة الاجتماعية بصورة معينة، فشيوع استعمال الأشياء الحديثة قد دفع النزعة العقلية للتطور من ناحية؛ وجعل من قيم الثقافية الحديثة نمطًا حضاريًا ليس له بديل من ناحية أخرى.

هذا التفسير يجعلنا نفهم بوضوح موقف بطلنا الشاب، وموقف أسرته من المؤثرات التي كانت تفرضها الأيديولوجية الشائعة في المرحلة التي كتبت فيها القصة، ها هو يقول لنفسه: (فرق كبير بين أن تركب سيارة ولو صغيرة وبين أن تنحشر في الأتوبيس)، وها هي أسرته تهديه (حجرة عصرية بطاقمها (...) وسجادة فرنسية (...)، بينما أمه قد اقتنت لنفسها (عددًا من، السجاجيد والنجف). واقتناء مثل هذه الأشياء يعد مظهرًا من مظاهر الثراء والتقاليد البرجوازية، بينما في العالم القصصي تدلنا على مظاهر الانحراف ومظاهر البذخ ويبدو هذا بوضوح في البداية حين ينشأ لدى بطلنا الشاب شك في سلوك والديه، فهما لا يكترثان للغاء (...) ولا يخلو أسبوع

واحد من وليمة تقام للأصدقاء (واستحال ذلك الشك إلى حقيقة) عندما أعلن أبوه ذات يوم أنه طلب إحالته للمعاش .....) ولحقت به أمه في نفس الأسبوع. فظروف "الانفتاح" قد ساهمت في ثراء بعض الفئات الاجتماعية، وهذا الثراء يبدو ـ في جانب كبير منه ـ غير مشروع، ويظهر ذلك في هذه العبارة التي جاءت في الفقرة الثانية من القصة حين يصف الراوي شخصية ثانوية ليس لها دور في البناء الأساسي للقصة. لكن البنى الجزئية التي تضمنت ذلك الوصف تبدو على علاقة وثيقة بالدلالة العامة للقصة، فالنص يقول: (ومن حسن الحظ أنه لا تشوبه شبهة من شبهات الانفتاح، فهو قادر وشريف (، ، ،)).

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

وهذا يعني أن الضياع الذي يواجهه بطلنا الشاب في العالم الخيالي يرتبط بصور مباشرة بطبيعة المرحلة التي كتبت فيها القصة.

فالعالم في هذه الآثار القصصية يبدو موزعًا بين المواقف الواعية والمواقف العاجزة من اتخاذ مواقف إيجابية. ومن ثم يصبح الموقف فاقدًا للتوازن، ويصبح عبارة عن الفرد وأبناء طبقته، كل في عزلة، ولا توجد حالة تضم الأول إلى طبقته لتحقق له الاستقرار وليس من سبيل إلى ذلك إلا باندماج الفرد المثقف مع أبناء طبقته.

في قصة: (الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين) نجد رجلاً يجهل ماضيه كما يجهل شخصه الحقيقي، فهو في الأصل كان غلامًا ضالاً ليس لديه فكرة عن والديه. وهاهو يجد نفسه في حديقة صغيرة لفندق قديم، فيسأله صاحب الفندق

ـ كيف تواجدت في حديقة فندقنا ؟

فيجيبه :

ـ وجدت نفسي في الخلاء، الجبل ورائي: ومبنى وحيد أمامي هو الفندق.

ـ لابد أنك تتذكر من أين أتيت.

- لا أدري.

- أين كنت ذاهبًا؟

- لا أدري.

- أسرتك؟

- لا أدري.

- عملك

- لا أدري.

- وماذا تنوي أن تفعل ؟.

- لا فكرة لي بعد

- .. ترى بم تشعر؟

- "بأنني لا شيء. ينحدر من لا شيء، ماض إلى لا شيء لا أعرف لي أصلاً ولا هوية ولا اسمًا".

الشخصية هنا لا تعلم من أمرها شيئًا: فهي لا تعلم ما الذي جاء بها إلى هنا ولا ما ستؤول إليه. فإذا سألناها عن الحاضر "ماذا تنوي أن تفعل" أجابت "لا فكرة لي بعد": وإذا سألناها عن الماضي لا نجد سوى شيئًا ثابتًا لا يتغير يتمثل في عبارة "لا أعرف": فهي تبدو غير متيقنة من أي شيء حتى غير متيقنة من ذاتها، كما يبدو في هذا الجملة: "لا أعرف لي أصلاً ولا هوية".

إنها غير قادرة على التفكير والتأمل. وذاكرتها تبدو وكأنها خليط من انعكاسات واسعة مجردة. وهذا الأمر يجعلنا نشعر أننا نعيش العبث نفسه، لأننا لا نرى الشخصية إلا في حالة اختلال أو تدهور مجسدة في عدة تصرفات أو عبارات وجمل وهكذا يصبح العبث موضوعًا يأخذ قيمة جمالية في آثار محفوظ، ويخلق بناءًا قصصيًا يتميز بعدة خصائص يمكن إجمالها في النقاط التالية:

- الفرد في هذا العالم يبدو وكأنه لا يمثل سوى علامة أو إشارة، فهو قد أسند كل الدلالات إلى العالم الداخلي.

ـ العالم الخارجي يظهر للفرد في صورة محتوى مجزأ، من أنساق منفصلة وليس له شكل أو خصائص معينة.

ـ العبث الذي يواجه الفرد في كثير من الأحيان ليس من نوع العبث الذي يخلو من معنى. فهو ناجم عن شعور بالإكراه لقبول أحداث أو تصرفات غامضة.

ـ العناصر التي تشكل وجود الفرد تظهر لنا في صورة لحظات متتالية لهذا نجد عنصر الزمن منعدمًا في القصة في أغلب الأحيان. وهذا يدلنا على وجود هوة تفصل بين الفرد وبين كل العناصر التي تجعله على علاقة مع إطاره الاجتماعي العام.

ـ نتيجة لهذا يبدو العالم في حالة من اللامسؤولية، فالشخصية تشعر عادة بوجود نظام عام غير متماسك. لهذا لا نستطيع فهم الأسباب الحقيقية وراء الأحداث أو التصرفات التي تقوم بها

ـ شعور الفرد باختفاء شخصيته، بحيث تبدو عديمة الفاعلية، فهي لا تتخذ موقفًا معينًا إزاء التطورات التي تحدث في العالم، الذي لا تلعب فيه دورًا إيجابيًا.

والملاحظ أن هذه الخصائص التي تشكل البنية القصصية عند محفوظ في هذه الفترة تجعل القارئ في أغلب الحالات يبذل جهدًا ذهنيًا معينًا ليحاول الوصول إلى المعنى الذي يقصده وهذا من شأنه أن لا يحقق وحدة الانطباع التي تتطلبها فنية القصة القصيرة لهذا يمكننا القول بأن هناك آثارًا قصصية قد فحصناها. لا تعد قصة قصيرة حسب المفهوم الدقيق للكلمة.

في نفس الفترة يكتب يوسف إدريس عدة آثار قصصية معظمها يتجه نحو إبراز الواقع الداخلي أكثر من اتجاهه إلى الحياة في الواقع الخارجي، على نحو يشبه الكتابات السريالية حينًا، والواقعية الرمزية حينًا آخر.

في قصة "النداهة" نجد الواقع في شكل قالب رمزي. ذلك أن بطلتها "فتحية تعيش داخل نسق اجتماعي ذي طابع تقليدي. وقد رأت أن تغير هذه الحياة التقليدية إلى حياة أخرى حديثة. وهذا التغير لم يكن مجرد رغبة أو تطلع نحو المستقبل، بل ظهر لها على أنه أمر محتوم. فالهاتف الذي أتاها أكد لها ((أنه حتمًا سيكون.. برضاها

أو بعدم رضاها سيكون))، هذا التغير المحتوم على حياة بطلتنا "فتحية" لم تصاحبه مظاهر خوف أو قلق من جانبها منذ البداية، حين هتف بها "الهاتف" وأكد لها أن "مقامها سيكون في القاهرة". حتى نهاية القصة، نجدها تعود إليها وتواجهها مرة أخرى: (بإرادتها.. وليس أبدًا تلبية لهتاف الهاتف) وهذا يعني أنها أرادت التكيف مع الحداثة، ولم تتشبث بالماضي، بل أرادت أن تغير وسيلة تكيفها القديمة كي تتلاءم مع الحياة الحديثة. وهي بذلك تصبح جزءًا من هذا الحديث.

إن فتحية لم يعتريها القلق الناجم عن انتقالها من حياة بسيطة إلى حياة أخرى معقدة، وما يصاحبه من تغير في عناصر المجال النفسي والاجتماعي، أو ربما يضطرها إلى إحداث انقلاب في حياتها كلها، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة المعنى الذي يريد الكاتب أن يبرزه لنا عن طريق الرمز بين النسق التقليدي الذي تقدمه حياة "فتحية" والنسق الحديث الذي تقدمه حياة "المدينة".

يضاف إلى ذلك ضرورة تحول النسق الأول إلى النسق الثاني. وهذا يعني أن القصة تتضمن بنى ذات دلالة، وأن هذه البنى مندمجة في بنية أيديولوجية معينة تعبر عن رؤية معينة للعالم. فالأحداث قد نسفت، والشخصيات قد رسمت على نحو معين، بهدف إبراز هذه الرؤية. فبطلتنا "فتحية" تظهر منذ البداية ((والهاتف يهتف بها.. أنه سيحدث؛ لهذا فهي تعيش هذا الحادث وكأنه معاد..)) وتتحقق نبوءة الهاتف، وتخفق في مقاومة الحياة، الحديثة، فقد وجدت نفسها تقاوم المدينة بأكملها، وتتسرب إليها بالرغم منها، تتسلل إلى كل خاف فيها ومستتر". ويخبرنا الراوي أخيرًا بأنه (كان لابد في النهاية أن تكف عن المقاومة). ولكي تؤدي البنية الرمزية وظيفتها الفنية. تعطيها دلالات ذات خصائص واسعة. جعل الكاتب بطلتنا تحس بأشياء غريبة، عجيبة، تنفذ إلى ذاتها، وجسدها: (أشياء أحسست معها كما لو أن كل النيون الأحمر، والأزرق، والبنفسجي، ومهرجان الأضواء، والألوان، كل الوجوه الحلوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة، كل الروائح المعطرة المنعشة المخدرة، والشوارع الواسعة المزدحمة النظيفة، والمنتزهات، والأشجار، كل الترمايات والعربات الفاخرة والسينمات والوجوه الخارجة من السينمات

والكباريهات والراقصات، كل الأطفال الأصحاء النظيفين والأمهات والأجزخانات والأرتستات، كلها تتجمع وتتسرب إليها).

ليست هذه الأشياء إلا بعض مظاهر الحياة الحديثة التي حدثها عنها الهاتف الذي نكتشف أنه: (لم يكن من خارجها..، إنما من داخل نفسها ذاتها. كان يوسوس، ويهتف) ولكن من يكون هذا الهاتف الذي يتنبأ بالمستقبل، ويعرف الأحداث قبل وقوعها، ويعرف مسبقًا مصير بطلتنا، بل يعرف العالم والعناصر التي يتكون منها. إنه ليس إلا صوت الكاتب نفسه الذي يحاول أن يضع لنا توازنًا بين بناء الأثر القصصي من ناحية، ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى. فقضية الوعي بضرورة تحول نمط الحياة المصرية نحو نمط أكثر حداثة، لم تكن في هذه الفترة قضية فردية لأن أغلب الفئة المثقفة كانت على وعي بضرورة الأخذ بهذا الاتجاه الذي كان يمثل السبيل الوحيد لتجاوز أزمة الشعور بالتخلف بالحضاري الذي ظهر لديهم بعد الحرب (1967).

والملاحظ أن الكاتب لم يحاول أن يقدم إلينا هذه الرؤية بشكل مباشر، أو بأسلوب يتنافى مع الخصائص الفنية لهذا الشكل الفني. فإلى جانب استعماله الرمز نجد أنه قد استعمل كثيرًا من الوسائل الفنية الأخرى، مثل الاسترجاع، والمونولوج الداخلي والتقابل، إلخ، فهذه الوسائل الفنية، وغيرها تقوم بعملية نقل الانطباع الذي ينشده الكاتب، أما البنية القصصية نفسها فتتميز بالانكماش في التعبير، فالأحداث والشخصيات. لم يحاول الكاتب أن يعطينا عنها صورة كاملة. فهو منذ البداية يتجه نحو تصوير موقف معين. يتمثل في ضرورة تحول حياة "فتحية" نحو الحياة الحديثة. فالذي يعنيه هو أن يوضح لنا هذا الموقف، أي أن يجعلنا نستخلص منه معنى معينًا يريد إبرازه .

لهذا نجد الراوي يصف لنا الأشياء من الداخل. وبالتحديد من الزاوية التي يتناول منها الكاتب نظرته المعينة للعالم. وحين ننظر إلى الراوي نلاحظ شيئًا مشتركًا بينه وبين شخصية "فتحية" ألا وهو الرغبة القوية للحياة الحديثة التي نستشف، من ورائها أفكار الكاتب نفسه، والشعور الذي نحصل عليه من القصة بعيد الغور ومعقد فقد جعل الكاتب يستعمل المقدمات الوصفية في شكل لمحات،

وإذ بنا نعرف من الراوي مثلاً أن فتحية فتاة ريفية تتطلع إلى حياة أفضل ويلح عليها خاطر بأنها على يقين أن حياتها في الريف محدودة. وعن طريق مثل هذه الإشارات السريعة استطاع أن يمهد للموقف الحاسم في حياة فتحية فيعدنا بذلك لرؤية القصة من زاويتها.

وعن طريق المونولوج الداخلي نعرف من فتحية أنها أصبحت تسكن المدينة: وأنه مضى عليها خمس سنوات، وذلك حين نراها تقول: "إما أن تحدث معجزة.. وتعود الحياة إلى مثل ما كانت عليه من خمسة أعوام مضت "هذه الإشارة التي تجعلنا نحس بالزمن وبتحول النص من مرحلة الوصف إلى الحركة الدرامية، فالملاحظ أن إدريس لم يهتم بإلقاء الضوء على زوايا متعددة من حياة بطلتنا ولم يهتم أيضًا بتصوير المكان والزمان بشكل يعتمد على السرد التفصيلي. بل إنه لم يحد عن النظر إلى العالم من زاوية معينة. تعبر عن موقف معين تجاه قضية الحداثة التي استطاع أن يبرزها بصورة واضحة في نهاية القصة. وقد اكتسب الرمز المعنى والدلالة التي يريد الكاتب الإبانة عنها، حين عرفنا من الراوي أن "فتحية" قد غافلت زوجها " في زحام القادمين والراحلين في باب الحديد وهربت.. عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرة، وليس أبدًا تلبية لهتاف هاتف أو نداء نداهة". واختيار بطلتنا هذا السبيل لا يعني أنه كان خيرًا كله فالحياة الحديثة لا يمكن أن تكون خيرًا مطلقًا، ولا يمكن أن تكون شرًا مطلقًا. هذه الحقيقة كانت فتحية على وعي بها، فما شاهدته في المدينة من سلبيات لم يجعلها تتراجع عن هذا الطريق. فهي رأت أشياء لم تتصور مطلقًا أن تجدها في مدينة الحلم (بل رأت فقراء، جوعى، وشحاذين، وحرامية)، ولكن لم تفسد هذه الأشياء ـ حسب قول الراوي ـ "الحلم في عقل فتحية تمامًا. صحيح نالت منه كثيرًا، لكنه لم يغيرها أبدًا، بقيت مصر العظيمة هي مصر العظيمة في نظرها، (والشر في كل مكان). هذا الوعي الذي نراه عند بطلتنا لا يوجد في هذا الجزء من القصة فحسب بل نجده قائمًا منذ بداية القصة حين فضلت الزواج من "حامد " على "مصطفى" لأن الأول يعيش في مصر، والثاني يعيش في القرية، وأنها على يقين دائم أن حياتها محدودة.، ونجده أيضًا متمثلاً في عودتها إلى المدينة في نهاية القصة.

في قصة (العملية الكبرى): يواجه بطلنا الطبيب شعورًا بالتمزق، والاغتراب وفقدان الألفة مع العالم. فبعد أن أخفق هو وأستاذه في استئصال "ورم خبيث" لامرأة معينة جاءه الأمر، أن ينتظر بجوارها حتى تموت، وفي لحظة الانتظار هذه، يكتشف أن الأشياء التي توجد في المكان، أو التي تكون عالمه، تبدو غريبة عنه. فحجرة العمليات التي كانت ـ حسب وصف الراوي ـ (مهبط الوحي عنده وقدس الأقداس)، تبدو له الآن وكأنها (مكان مرعب، كئيب، لم يشاهده من قبل) لقد انتابته دهشة (كدهشة الإفاقة من الحلم) جعلته ينكر هذا العالم (لا ليست هذه حجرة العمليات أبدًا) هذه الحجرة التي هي في الأصل المكان الذي يمارس فيه عمله، يشعر أنها غريبة عنه. كل ما حوله أصبح يشكل في داخله نمطًا من الشعور بالخوف، والوحشة فهناك (دم يلوث كل مكان.، الأحذية، الأرض، ، زجاج الأضواء الكاشفة، وجسد المرآة ممتد أمامه يصدر منه شهيق متباعد، ينتظر حتى يصبح كنبض الموت) هذا التداخل والترابط الخفي بين شعور البطل بالعبث وبين دلالة الأشياء التي توجد في المكان وبين العبارات والصور التي توجد في البنى الجزئية كعبارة (نبض الموت) أو عبارة (مكان مرعب كئيب)، أو غيرها من العبارات المماثلة، التي نجدها شائعة في البنى الكلية للقصة، تعد مظهرًا من مظاهر الشعور بفقدان التوازن بين الأنا والعالم في وقت معًا. وهذا الشعور يشف من البناء الأساسي للقصة بوجه عام، ومن الجزء الأخير بوجه خاص. وبالتحديد عندما يعلن لنا الراوي أن بطلنا، (أصبح وكأنما كلما أمعن في انتظار لحظة النهاية اقشعر بدنه مخافة أن تأتي معها بنهايته هو الآخر)، فالشعور بالاغتراب قد جعله فريسة للشعور بالخواء والعدم، وانقطاع السبل عن المضي في مسار معين، وبذلك يصبح كمن تساوت لديه الأشياء فليس هناك ما يدفعه أو يجذبه في العالم، وهذا الشعور يدلنا على انفراد الأنا أو عزلتها.

وفي نهاية القصة، يحاول بطلنا أن يسترد ذاته ويقضي على ذلك الشعور في صورة إقامة ألفة مع الذات والعالم. ولكن هذه المحاولة تتعثر؛ فانشراح "الممرضة" التي تنتظر معه في الحجرة منكبة على (عمل التريكو) حتى أن الحديث الذي كان يود أن يديره معها توقف منذ بدايته سألها: "سمعت آخر نكتة" لم تقل شيئًا، لكنها قد

(وقفت أصابعها المكوكية. وجحظت عيناها). ما السبيل إذن ؟ الجواب يتحدد عندما يعلن لنا الراوي الشيء الوحيد الذي غاب عن عينيه انشراح الأنثى هذا السبيل بدا له (كالاستغاثة الأخيرة) أو الأمل الباقي لانتزاع الذات من عالم الوحشة والتمزق، يعبر عنه الكاتب بهذه الصورة الخيالية (تفتحت أذرع أربعة لتضمم الجسدين، وكأنه هو مسوق إليها، وهي مسوقة به)

الجنس هنا له دلالة نفسية، واجتماعية، وميتافيزيقية في وقت معًا. فهو غير متماسك مع المنطق العام للقصة، فالبطل لا تربطه بالممرضة صداقة أو ماض سابق يبرر حدوث هذا الفعل؛ فمصدره هنا ليست العلاقة المنطقية لبنية القصة، وإنما مصدره كما يبدو لنا هو الواقع الباطني، أو جوانب النفس اللاشعورية عند الكاتب. ومع هذا يمثل هذا الفعل بالنسبة للبطل شكلاً من أشكال الرغبة في الوجود والقضاء على الشعور بالخواء والعدم، فهكذا تنتهي الفقرة الأخيرة من النص :

(وكأن نبض الحياة قد اتحد بنبض الموت.. وتوحد كل شيء واشتبكت إغماء النهاية بإغماء البداية).

في قصة (حلاوة الروح) صراع بين الحياة والموت. لا شيء يفصل الوجود عن العدم سوى خيوط من الأمل. البطل يقاوم قوة هائلة تتمثل في موج البحر (استدعيت إلي لوجود قوتي الأقوى. استدعيت القوة الأكبر. الشاطئ أصبح مجرد خط، هذا ماء غريب من كون آخر. بحر لا أعرفه أبدًا، البحر استحال إلى تمرد كوني)

تمرد موجه إلي وحدي.

إني أغطس،

أتنفس ماءًا، الماء يملأ جوفي.

الوحش البحري يريد أن يحولني ماء)

هذا الصراع تصوره البنية القصصية، وهو يعتمد على زمن يشبه زمن الحلم على نحو يجعل العالم الداخلي تيارًا من التدفق يصور لنا خبايا اللاشعور. وهذا النمط من الأقاصيص يمكن أن ينمي معرفتنا بالمجال النفسي للشخصية.

في قصة (العصفور والسلك) تعبر البنية عن مجموعة من العلاقات ذات طابع تجريدي عام. وتعبر عن دلالة عامة لموقف الكاتب. فالحركة القصصية تختلط بتصورات واقعية تعتمد على شيء من الإبهام وإشاعة الشعور بالعبث (الصراحة كالنفاق... كلمة الحب لها نفس شحنة البغض). إن هذا الشعور يعد في الواقع أحد معاني الاغتراب الذي يحاول الكاتب التعبير عنه هنا.

لكن هل تعد أزمة الكاتب ظاهرة فردية،

كلا، لأن الشعور بالاغتراب كان ظاهرة شائعة لدى الغالبية العظمى من المثقفين في هذه المرحلة.

في قصة (الخدعة) يشاهد البطل الراوي في أغلب لحظات حياته اليومية رأس جمل تلاحقه أينما ذهب. (يراه عندما يستحم تحت الدوش يداعب الستارة النيلون المزركشة، ثم يزيحها، وتظهر الشفتان الضخمتان. حتى عندما يقرأ الجريدة، يراه يخترق صفحاتها، يطل عليه من خلالها)،، هو يلاحقه في الأماكن المزدحمة، في داخل السيارة العامة، وفي الأماكن الخاوية، في داخل غرفة النوم المغلقة،). يصل به الحال إلى أن يراه كلما تلفت، أينما ذهب حتى أصبح يراه في داخله، عندما حار في أمره سأل عما يجب عليه أن يفعل (قالوا افعل مثلما يفعل الناس!)، لكنه يكتشف أن الناس لا تفعل شيئًا.، وتنتهي بنا القصة، وقد أصبح رأس الجمل هذا جزءًا من حياة البطل، تعوّد عليه، وتعوّد على وجوده، فهو يعلن لنا أنه (الآن وبلا ذرة دهشة أو غرابة.. رأس الجمل يطل .. لا يفعل شيئًا أبدا إلا أن يطل، مجرّد يطل)

العالم هنا يبدو لنا كأنه قد قطع الأوشاج التي تصل بينه، وبين العالم الخارجي. وليس هذا إلا دليلاً على الانطواء. والميل نحو الحياة في الواقع الباطني. فالكاتب منصرف إلى إبراز معالم الخبرة اللاشعورية، فنحن لا نعلم لماذا يلاحقه الجمل، وكيف يخترق الأماكن، ويتخللها بلا صعوبة، هذا يعني أنه جمل وهمي. مع هذا فإنه يمثل عنصرًا مهمًا في البناء الأساسي للقصة.، لكنه لا يؤدي وظيفة معينة تجاه الدلالة أو المعنى الكلي للقصة، وهذا يعني أنه ليس سوى إشارات نفسية تساهم في إبراز جانب شخصي في مجال العلاقات النفسية الاجتماعية والشكل الجمالي.

في قصة (هي) يمزج الكاتب بين بناء الأسطورة وبناء القصة، فقبل أن يستيقظ البطل يأتيه صوت يخبره أن لديه موعدًا في العتبة، فيمضى إلى هناك دون أن يعلم متى يكون اللقاء، وبمن يلتقي ولماذا. ويبقى هناك إلى أن (أقبلت عربة بويك زرقاء، مصنوعة من الذهب، وطلب منه قائدها أن يركب، فسأله فين، قال: هي عايزاك). وبعد أن يرحل معه إلى (صحراء قاحلة ممتدة) يكتشف قصرًا كبيرًا فيدخل فيه ثم (ينام على أقرب مقعد ثم يستيقظ على مشهد امرأة عارية) فيحاول الالتحام بها لكنه يكتشف أن هذه الأنثى مؤخرة رجل فاجر الشذوذ. ويتوقف هذا العالم الغريب عند البطل وهو يبحث عن باب المخدع للهرب، يخفق ويعلن قائلاً: (أجري ولا باب وأتعثر في غثياني ولا باب).

الكاتب هنا يحاول التعبير عن شئ غامض، في شكل مزج بين الواقع الخارجي والواقع الباطني، لهذا يفسح مكانًا كبيرًا للنوم واليقظة، واليقظة غير التامة" فالأحلام والرموز ذات الدلالة الجنسية يمكن أن تمثل مصدرًا أساسيًا لهذا النمط من الأقاصيص أما عنصر الزمان فلا يمكن رده إلى زمن معين، ولا نستطيع تخيله، انطلاقًا من سلوك الشخصية وميولها. ذلك أن الكاتب قد وضعها في إطار يحطم علاقتها بالواقع الخارجي نهائيًا، بحيث يمكن القول، وفقًا لعبارة لوكاتش أن: هذا النوع من الأقاصيص يتميز بغيبة المنظور، وبالتالي ـ يمكننا أن نرى لها أهمية خاصة في المجال النفسي الفردي، لأنه من الجائز أن تكون هذه الرموز ذات دلالات تعبر عن خبايا اللاشعور التي يهتم بها المحللون النفسيون غير أن هذا لا يمنع ـ من بعض النواحي ـ التفسير الاجتماعي أن يساهم في إلقاء بعض الضوء على هذا الموضوع باعتبار أن المجال الاجتماعي يسهم إلى حد بعيد في تشكيل الحياة النفسية.

فالشعور بالاغتراب، أو الاتجاه نحو الانطواء، يعد مظهرًا من مظاهر انهيار بعض القيم الثقافية الناتجة عن نمط من التغيرات الجديدة في البناء الاجتماعي خاصة والبناء الحضاري عامة.

إن أهم العناصر البنائية التي استخلصناها من الآثار القصصية لنجيب محفوظ تتميز بعدة خصائص أهمها: أن العالم الخارجي يظهر في صورة محتوى مجزأ، وغير

متماسك ومن ناحية أخرى فإن الراوي والشخصيات والأحداث لا تنتمي إلى زمان أو مكان معين، وأخيرًا تواجه الشخصية ـ في أغلب الأحيان ـ مواقف غير إنسانية تجعلها تشعر بالخوف. أو المطاردة، أو الرعب أما الآثار القصصية لإدريس فأهم خصائصها أن الشخصية تواجه ـ في أغلب الأحيان مواقف تجعلها تشعر بالاغتراب. يضاف إلى ذلك أن الطابع التجريدي يهيمن على طبيعة العلاقات الداخلية في الأثر ويجعلها خالية من المنظور ونلاحظ أيضًا اختفاء معنى القيم، والميل نحو تصوير مخبآت اللاشعور.

والواقع أن العبث الذي تعيشه أغلب شخصيات محفوظ هو أحد مظاهر الشعور بالاغتراب الذي تواجهه شخصيات إدريس. هذا الشعور ـ نجم عن جملة من عوامل اجتماعية وتاريخية ونفسية معينة ـ قد قام بدور مهم في تحديد الشكل الجمالي، الذي لا نستطيع تفسيره عن طريق الحياة الشخصية للكاتب، لأن حياة هذا الأخير تعجز وحدها عن أن تقدم إلينا شرحًا موضوعيًا للتغيرات التي اعترت القيم الجمالية في هذه الفترة: مثل طريقة السرد، وتغير النسق اللغوي نفسه، وتعجز أيضًا عن إعطائنا نظرة معينة للعالم.

إن القصص التي تناولناها بالدراسة هنا، تعبر عن نظرة معينه للعالم. فشعور الكاتب بالاغتراب والعبث في هذه المرحلة لا يمكن القول بأنه شعور فردي، لأن هذا الشعور كان سائدًا عند أغلب أعضاء الجماعة المثقفة في هذه المرحلة. نتيجة التغيرات السريعة وغير المحتملة في البنى العامة للمجتمع.

إن شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة لم يكن إذن محض اختيار من الكاتب، أو مجرد صدفة عابرة، فإن جزءًا كبيرًا من العوامل الموضوعية قد قام بعملية تشكيل وجدان الفرد المبدع بصورة معينة، خلقت لديه نوعًا من التوتر النفسي، جعله يعبر بوسيلة فنية معينة، تتلاءم مع طبيعة هذا التوتر، وطبيعة ذلك الشكل الأدبي.

فالمجال الاجتماعي ومتغيراته تسهم بكيفية معينة في تكوين الحياة النفسية للفرد المبدع. فالحرب قد خلقت ظروفًا اقتصادية وسياسية معينة، جعلت الكاتب يشعر أنه غريب في عالم غريب، فالتغير السريع لبنية الواقع، كحدوث نمط من

الحراك الاجتماعي، ونقل ثروات المجتمع إلى طبقات جديدة، جعل الموقف يفقد التوازن. وكان ولابد أن توجد حالة توازن تحتوي الفرد والجماعة. ولم يكن من سبيل إلى تحقيق ذلك إلا عن طريق نوع معين من الخلق الأدبي.

ومن البديهي أن طبيعة التغيرات التي اعترت بنية الواقع لم تحدث كما هو واضح لنا بشكل مباشر لأن الرابطة بين الكاتب والحياة الاجتماعية تبدو في صورة خفية، تتخذ أشكالاً مختلفة باختلاف شتى الظروف البالغة التعقيد، إلا أن دلالتها الفعالة تبقى كما هي، لأن فقد التوازن النفسي، أو زيادة حدة الانفعال نتيجة للتغيرات التي تطرأ على المجال الاجتماعي، أو نتيجة لعوامل شخصية، يمكن أن نكتشف نوعيتها في بعض الأحيان عن طريق الشكل الأدبي، الذي يجد الكاتب فيه استجابة معينة أكثر من أي شكل أدبي آخر ويمكننا في هذا الصدد أن نفترض أن درجة التوتر المصاحبة لكتابة القصة القصيرة تكون أكثر من تلك التي تصاحب الكاتب في كتابة الرواية.

وخلاصة القول: إن تأثير الحياة الاجتماعية على الفرد المبدع يمكن أن يتم بصورة غير مباشرة، والقول بتأثير الحياة الاجتماعية على الكاتب لا يعني ـ كما يعتقد أصحاب دعوة النقد الشكلي ـ أننا ننطلق من مجموعة أفكار مسبقة، لأننا في الواقع ومنذ البداية ونحن نعتمد في دراستنا على مشاهدة الواقع الاجتماعي والثقافي بوجه عام، الذي سمح لنا بتكوين فكرة عامة عن الظاهرة موضع البحث، ثم حاولنا تكوين فرض أساسي إلى جانب مجموعة من الفروض العامة، وأخيرًا حاولنا اختيار الفرض الأساسي عن طريق التجربة، وهذا كله يعني أننا نسلك سبيل المنهج العلمي، الذي ينأى بنا عن الأفكار المسبقة. والقول بتأثير الحياة الاجتماعية على الفرد المبدع لا يعني أيضا أننا ننكر الجانب الفردي في عملية الخلق الأدبي. أو نقلل من قيمة الأثر الأدبي أو نقضي على وحدة تماسكه الداخلي.

لقد نظرنا إلى الظاهرة الثقافية موضع البحث من الداخل، في أعماق الكاتب، وفي بنية الوسط الاجتماعي، وفي الأثر الأدبي، وهذا يبين لنا أهمية الفرض الأساسي، الذي وضعناه سابقًا.

إن اعتبار شكل القصة القصيرة نموذجًا للتعبير عن نظرة الكاتب للعالم في هذه

الفترة. ناجم عن عدة جوانب موضوعية متداخلة أدت إلى خلق علاقة مثالية بين طبيعة الانفعال عند الكاتب من ناحية وطبيعة شكل القصة القصيرة من ناحية أخرى، وطبيعة ظروف المجتمع من ناحية ثالثة. ذلك أن شعور الكاتب بأن العالم الذي يمثل أحد عناصره يعتريه تغير يمضي في سبل مجهولة. جعله ينفصل عنه لحظة ليتأمله، ويتأمل عالمه الداخلي وكان هذا الوضع عاملاً جوهريًا في خلق نوع من التوتر البالغ نسبيًا. وهذا النوع من التوتر يتوافق بصفة خاصة مع الشكل الجمالي القصير. وقد ساعد على تحقيق هذا التوافق النفسي والجمالي جملة الخصائص الفنية التي يتميز بها هذا الشكل الأدبي، الذي يعتمد على تصوير موقف معين من زاوية معينة، بطريقة تميل إلى الانكماش، وتعتمد على الجمل الوصفية الدقيقة، التي يقع أغلبها في الزمن المضارع ليصور لنا الواقع الداخلي والخارجي بطريقة تهمل عنصر الزمن وتسلسل الحوادث. والكاتب يصور لنا هذا الموقف بلغة الشاعر المرهف، ليحاول التعبير عن انطباع معين عن عالم يراه غامضًا. وغير متماسك في نظامه العام.

ويمكن أن يشف من شيوع ذلك الشكل الأدبي دلالات معينة أهمها أزمة الفرد والجماعة التي ينتمي إليها، فرؤية العالم التي استنبطناها من بنية الأثر القصصي، كتدهور الوضع الإنساني، والإحساس بالاغتراب والعبث. ذلك الإحساس كان شائعًا عند أغلب الفئة المثقفة، التي تنتمي إلى جماعة الطبقة المتوسطة. كما ذكرنا من قبل فالكتّاب الذين أجابوا على الاستخبار لهم مهن معينة (مثلاً محفوظ موظف، إدريس طبيب، الشرقاوي صحفي، الخ..) تجعلهم يرتبطون بوضعية هذه الجماعة، التي واجهت تدهورًا في أيديولوجيتها منذ بداية هذه المرحلة. فالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي نجمت عن ظروف الحرب قد جعلت هذه الجماعة تفقد سلطتها السياسية والاجتماعية نتيجة لظهور أيديولوجية جماعة أخرى جديدة، ليس لها نفس النظرة السابقة للعالم. وهذا يعني من بعض الجوانب أن شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة يعد محاولة لبناء أيديولوجية أدبية على نحو محسوس به، وغير محسوس من الكاتب. فالطبقة المتوسطة التي ينتمي إليها الكاتب قد فقدت سلطتها السياسية، والتاريخية التي كانت قائمة قبل هذه المرحلة (1967) وأصبحت تواجه أزمة بالغة، وصراع حاد مع الطبقة الجديدة التي فرضت أفكارها،

وقيمها على المجتمع في ضوء قوتها الاقتصادية ذات النزعة الرأسمالية الفردية النفعية.، وعلى هذا الأساس قلنا أن شيوع القصة القصيرة يعد تعبيرًا عن أزمة الفرد المبدع، وأزمة الجماعة التي يرتبط بها تاريخيًا، واجتماعيًا، واقتصاديًا، وتعبيرًا في الوقت نفسه عن أزمة المجتمع.

ومن الجلي أننا قد عقدنا في هذه الدراسة النظر في ظاهرة شيوع القصة القصيرة. وقد ذهب الباحثون في تفسيرها مذاهب عدة، تعرضنا لأهمها، وهي القول برغبة المبدع في معالجة ذلك الشكل الأدبي. وقد فندنا هذه الأقوال، وبينا عجزها في فهم جوانب الظاهرة كلها، وأرجعنا ذلك في النهاية، إلى أن الباحثين لم يعتمدوا على التجريب في دراساتهم بقدر ما اعتمدوا على بعض آراء استبطانية عابرة، ثم قدمنا معالجتنا للموقف، على أساس تجريبي دقيق، فبدأنا بالاستخبار الذي وضعناه على أساس خطة دينامية تكاملية، وعرضنا للإجابات الواردة من الكتاب، واستخدمنا مبدئيًا أهم ما تدل عليه هذه الإجابات فيما يتعلق بديناميات الظاهرة، واكتفينا بذلك مؤقتًا، وانتقلنا إلى تحليل الشكل الأدبي نفسه، وأبرزنا خواص بنائه الداخلي وحاولنا الربط بينها وبين بناء البنيات النفسية والاجتماعية عند الكاتب.

بعد ذلك حاولنا أن نفسر ظاهرة شيوع القصة على أساس ما اهتدينا إليه من ملاحظاتنا التجريبية وفكرتنا عن تعدد وتشابك جوانب الظاهرة الأدبية، ، وتفاعل هذه الجوانب على نحو يجعلنا نرى ضرورة الاستعانة بالأبستمولوجيا (نظرية المعرفة) ونظرية النقد الأدبي في وقت معًا، باعتبار أن العناصر المكونة للظاهرة، تبدو في شكل ثالوث غير منفصل: الفرد، الأثر، المجتمع. بحيث يمكن القول بأن ثمة لقاء تكاملي بين النقد الأدبي والعلوم الإنسانية خاصة والأبستمولوجيا عامة؛ نظرًا لأن الظاهرة من حيث هي كل متكامل تتألف من عدة عناصر. وليس من عنصر واحد. ومن ثم فقد نظرنا في موقف الكاتب من القصة، وبيّنا السبب الذي جعله يتبنى هذا الشكل ودلالته في بنياته النفسية ودلالة هذا في البناء الفكري والثقافي للجماعة البشرية التي ينتمي إليها.

مراجع الفصل الخامس

(1) السيد ياسينى، "التحليل الاجتماعي للأدب"، القاهرة، 1970.

(2) جابر عصفور، "البنوية التوليدية" مجلة فصول، القاهرة، عدد يونية، أغسطس، 1982.

(3) نجيب محفوظ، "تحت المظلة"، القاهرة، 1967.

(4) نجيب محفوظ، "الجريمة"، القاهرة، 1973.

(5) نجيب محفوظ، "رأيت فيما يرى النائم"، القاهرة، 1975.

اعتمدنا على المصادر الآتية فى المنهج:

(6) Goldmann, L., "Pour une sociologue du roman", Paris, 1964.

(7) Castella, C., "Une de divination sociologue les contes fantastiques de maupassant, in agencer un univers nouveau", paris, 1967.

(8) مصطفى سويف، "الأسس النفسية للإبداع"، القاهرة، 1968.