شعرية المكان
فى الأدب العربى الحديث

تحرير
بطرس الحلاق
روبن أوستل
شتيفن فيلد

ترجمة
نهى أبو سديرة
عماد عبد اللطيف

المركز القومى للترجمة
2228

خذ الكتاب مصوراً

شعرية المكان
فى الأدب العربى الحديث

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: رشا إسماعيل

- العدد: 2228
- شعرية المكان فى الأدب العربي الحديث
- بطرس الحلاق، وروبن أوستل، وشتيفن فيلد
- عماد عبد اللطيف، ونهى أبو سديرة
- اللغة: الفرنسية
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:

La Poétique de l'espace
dans la littérature arabe moderne
Sous la direction de Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefan Wild
Copyright © Presses Sorbonne Nouvelle
Publié avec le concours du
Conseil Scientifique de l'Université Paris 3
Arabic Translation © 2014, National Center for Translation
All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة
شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

شعرية المكان
فى الأدب العربى الحديث

تحرير

بطرس الحلاق　　روبن أوستل

شتيفن فيلد

ترجمة

عماد عبد اللطيف　　نهى أبو سديرة

2014

شعرية المكان فى الأدب العربى الحديث/
تحرير: بطرس حلاق، روبن أوستل، ستيفن فيلد؛
ترجمة: نهى أبو سديرة. عماد عبد اللطيف. ـ
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣.
٢٧٦ص؛ ٢٤ سم. ـ (المركز القومى للترجمة)
تدمك ٠ ٧١٧ ٤٤٨ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الأدب العربى ـ تاريخ ونقد.
أ ـ حلاق، بطرس (محرر)
ب ـ أوستل، روبن (محرر مشارك)
ج ـ فيلد، ستيفن (محرر مشارك)
د ـ أبوسديرة، نهى (مترجم)
هـ ـ عبد اللطيف، عماد (مترجم مشارك)
رقم الإيداع بدار الكتب ٢٤٢٤٤/ ٢٠١٣

I. S. B. N 978 - 977 - 448 - 717 - 0

ديوى ٨١٠.٩

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي، وتعريفه بها. والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

المحتويات

مقدمة المترجمَين..... 7

مدخل: المكان والأدب فى الرواية والمسرح العربى.. بطرس الحلاق..
ترجمة: نهى أبو سديرة..... 11

افتتاحية: من المكان فى المقامات إلى المكان فى الرواية.. عبد الفتاح
كيليطو.. ترجمة: نهى أبو سديرة..... 23

الجزء الأول: المكان موضعًا لإعادة النشأة..... 31

مكان اليوتوبيا فى أعمال إبراهيم الكونى... لوك ويلى ديهوفل. ترجمة:
نهى أبو سديرة..... 33

مدينة، واحة، صحراء نفى الخلق.. ريما سليمان ترجمة: نهى أبو سديرة..... 55

رواية الصحراء: شعرية المكان وجدل الحرية.. صبرى حافظ.. ترجمة:
عماد عبد اللطيف..... 69

شعرية الصحراء فى قصة "نذر البتول" لإبراهيم الكونى.. أشرف
عيسى.. ترجمة: عماد عبد اللطيف..... 107

"خطاب" الصحراء: شهادة، إبراهيم الكونى.. ترجمة: نهى أبو سديرة..... 121

الجزء الثانى: المكان أو ترسيخ إشكالية المصير الإنسانى..... 131

المكان والصياغات الشعرية عند غسان كنفانى. القصة القصيرة: «كان
يوم ضحك طفلاً»: صبحى بستانى.. ترجمة: نهى أبو سديرة..... 133

المكان الكابوس.. إيزابلا كامرا دافليتو.. ترجمة: نهى أبو سديرة..... 149

شعرية المكان فى قصتين لحنان الشيخ.. كاثرين كوبام.. ترجمة: عماد عبد اللطيف 165
الخبز الحافى لمحمد شكرى: هجرة وكتاب.. شتيفن فيلد.. ترجمة: عماد عبد اللطيف 183
سحر المكان فى روايتين لجمال الغيطانى وهدى بركات.. ريتشارد فان ليوين.. ترجمة: عماد عبد اللطيف 197
المكان المستعاد: المسرح المغاربى واستعادة الأماكن الرمزية.. مونيكا روكو... ترجمة: نهى أبو سديرة 223
المكان المسرحى والمسرح الداخلى فى : «محاكمة الرجل الذى لم يحارب» لمدوح عدوان.. روزيللا دوريجو- كيكاتو.. ترجمة: نهى أبو سديرة 241
نحو الخاتمة: فى السبيل إلى سياسة للمكان.. إيف جونسالس كيخانو.. ترجمة: نهى أبو سديرة 257
مسرد مصطلحات 269

مقدمة المترجمَين

يعالج هذا الكتاب شعرية المكان فى عدد من الأعمال الأدبية العربية الحديثة. ويحلل نصوصًا لقائمة كبيرة من مشاهير الكتاب العرب مثل: إبراهيم الكونى وغسان كنفانى، وهدى بركات، وحنان الشيخ، وجمال الغيطانى، ومحمد شكرى، وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم. ويضم خمس عشرة دراسة؛ خمسًا منها كُتبت بالإنجليزية والعشر الأخرى كُتبت بالفرنسية. قُدمت هذه الدراسات فى ملتقى الدارسين الأوروبيين للأدب العربى، ثم نشرتها دار السربون الجديدة بباريس. وقد قام بتحرير الكتاب ثلاثة من الباحثين المهتمين بالأدب العربى هم: بطرس حلاق أستاذ الأدب العربى بجامعة السربون الجديدة، وروبين أوستل أستاذ الدراسات العربية بجامعة أكسفورد، وشتيفن فيلد أستاذ الدراسات الإسلامية بجامعة بون. وقد قام بطرس حلاق بكتابة مقدمة الكتاب، وقام الكاتب المغربى عبد الفتاح كيليطو بكتابة افتتاحيته، بينما جاءت دراسة جونسالس كيخانو كخاتمة له. وقد تضمن الكتاب، بالإضافة إلى الدراسات النقدية، نصَّ الكلمة التى ألقاها الروائى الليبى إبراهيم الكونى فى مفتتح الملتقى سابق الذكر، إضافة إلى إجاباته عن بعض الأسئلة التى طُرحت عليه.

تنوعت النصوص العربية المدروسة بين القصة القصيرة والرواية والمسرح، وإن حظيت الرواية بالنصيب الأكبر من الدرس. تنتمى معظم النصوص المدروسة إلى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وهى تمثل أقطارا عربية متعددة هى

مصر والعراق وسوريا ولبنان وفلسطين والمغرب وليبيا، وتصور بيئات عربية أساسية، وفى مقدمتها بيئتا الصحراء والمدينة. تناولت أربعة من هذه الدراسات أعمالا لإبراهيم الكونى، بينما اهتمت الدراسات الأخرى بأعمال الروائى العراقى جبرا إبراهيم جبرا، والفلسطينى غسان كنفانى، والمصرى جمال الغيطانى، واللبنانيتين حنان الشيخ وهدى بركات، والسورى ممدوح عدوان، والمغربى محمد شكرى.

ترجع أهمية الكتاب إلى أنه يعالج موضوعا من الموضوعات المهمة فى حقل النقد الأدبى، هو جماليات المكان. كما أنه يتناول بالدرس والتحليل شريحة كبيرة من أعمال الأديبات والأدباء العرب ممن قدمن وقدموا إضافات حقيقية للأدب العربى. إضافة إلى أن الكتاب قد حفل بتعدد المناهج والمقاربات المستخدمة فى تحليل الأعمال القصصية والروائية والمسرحية، وهو ما قد يجعله مدخلاً مناسبًا للتعرف على الخريطة المعرفية لمقاربات دراسة المكان الروائى ومناهجه.

يتكون الكتاب من قسمين، ويتضمن، كما سبق القول، مقالات باللغتين الإنجليزية والفرنسية. وقد قام الدكتور عماد عبد اللطيف بترجمة مقالات المؤلفين صبرى حافظ وأشرف عيسى وكاثرين كوبام وشتيفن فيلد وريتشارد فان لوفن، وهى جميعًا مكتوبة بالإنجليزية، فى حين قامت الدكتورة نهى أبو سديرة بترجمة بقية مقالات الكتاب وهى جميعًا مكتوبة بالفرنسية. وقد تم تصدير النصوص الأصلية بملخصات مكتوبة باللغة الأخرى المستخدمة فى الكتاب؛ فالنصوص المكتوبة بالفرنسية صُدرت بموجز بالإنجليزية، والمقالات المكتوبة بالإنجليزية صُدِّرت بموجز بالفرنسية. ونظرا لأن جميع المقالات تمت ترجمتها إلى العربية فقد انتفت الحاجة إلى هذه الملخصات، ومن ثمَّ لم يتم إدراجها فى هذه الترجمة.

قام المترجمان بتصحيح بعض الأخطاء الواردة فى أصل الكتاب؛ سواء أكانت تخص فهم النصوص العربية المدروسة أم مجرد أخطاء عامة. وقد نبه المترجمان

على هذه الأخطاء أسفل الصفحات التى وجدت بها، وميَّزاها عن هوامش المؤلفين بتذييلها بكلمة (المترجم)، أو (المترجمة). كما قام المترجمان بتوفير بعض الإيضاحات التى قد تساعد فى إجلاء النص المترجم، وذيلت هذه الإيضاحات بكلمة (المترجم) أو (المترجمة) أيضًا.

وتبقى كلمة شكر يوجهها المترجمان للدكتور جابر عصفور الذى كان لدعمه دور أساسى فى ظهور هذه الترجمة إلى النور.

مدخل

المكان والأدب فى الرواية والمسرح العربى

بطرس حلاق

إن ظهور إدراك جديد للمكان قد لعب دورًا حاسمًا فى ارتقاء الحداثة الأوروبية. إن تصور "جاليليو" الذى اقترح فيه إحلال نظام مركزية الشمس محل نظام مركزية الأرض المعمول به كان حاسمًا وقاطعا؛ لأنه تعرض لركائز الميتافيزيقا السائدة فى مجتمع ذلك العصر وأسسها. كما أن إسهامات الهندسة المعمارية وإسهامات الفنون المختلفة، التشكيلية منها والأدبية، كانت جوهرية رغم كونها أقل تأثيرا.

إن تغيير الزاوية التى ننظر من خلالها للمحيط المكانى، كانت تحمل رؤية جديدة للإنسان سميت "بالإنسانية" أو بالنزعة الإنسانية، وهى أصل "الذاتية" أو "الفردية" الحديثة.

ويقول جول ميشليه" Jules Michelet، نفس الشىء عندما يعزو لعصر النهضة Renaissance، الفضل فى "اكتشاف الطبيعة والإنسان"، وذلك فى مقابل الفلسفة الرومانسية للتاريخ.

ويخلص هوسر Hauser ـ الذى يعمم هذه النظرة ـ إلى مبدأ يناسب كل الثقافات: "بالنسبة لعصر النهضة، وكذلك بالنسبة لكل ثقافة ديناميكية نشطة ترتقى بالأفكار، فإن المبدأ الأساسى الذى يحكم رؤيتنا للعالم هو المكان"[1].

(1)Hauser, Histoirre Sociale de Làrt et de La Littérature, Le Sycomore, Paris, 1984, Tom II La Renaissance, P. 122 .

إن الوجود والخلق هو إدراك المكان وتحديد موقعك بمقاييس محددة فيه: تلك هى نقطة البداية الحقيقية للفنون التشكيلية والأدبية الحديثة بدءًا من المسرحية والرواية.

لقد كان مؤسسو التجديد الأدبى فى فرنسا فى الستينيات مثل آلان روب جرييه Alain Robbe-Grillet، ـ وهو الكاتب الأكثر إشكالية ـ ينتمون لهذه الديناميكية؛ كانوا يبحثون عن أسس ما سُمى فيما بعد "بالرواية الحديثة"، وذلك بالتخلى عن "المفاهيم الجوهرية للإنسان" ورفضها، والبحث عن "عمق الأشياء"، وذلك لصالح "الوصف البصرى والوصف الذى يكتفى بالقياس بتحديد وترسيم الحدود والتعريف، وهو غالبًا ما يشير إلى الطريق الصعب للوصول لفن روائى جديد[1].

والأمر لم يكن يعنى وقتها إنكار معنى الأشياء، ذلك المعنى الذى يأتى فى كل الأحوال كإضافة، وإنما يعنى إعطاء الأولوية "للأشياء" فى حد ذاتها: ويضيف آلان روب جرييه قائلا:

"إن ما يصل إلينا ـ وما يعلق فى ذاكرتنا، وما يبدو كشىء جوهرى، ولا يمكن اختزاله فى مفاهيم عقلية غير واضحة ـ هو السلوك والحركة فى حد ذاتها، كذلك الأشياء والانتقال والحدود، التى تعيد الصورة لها (دون قصد) حقيقتها"[2].

ولم يخلُ الفكر العربى من هذه الديناميكية. فبعد أن كان فى حالة من الجمود، ملتصقًا بعصر ثابت لا يتقدم، عصر الأصول العربية، العصر الذهبى لنزول الوحى، أفاق الفكر العربى ليكتشف المكان، وذلك حين وجد نفسه فى مواجهة هذا الغزو العنيف للمكان الخاص؛ بفعل حملة نابليون على مصر.

---

(1) Alain Robbe-Grillet: Pour un nouveau Roman, Paris, Gallimard, 1963, P 27.

(٢) المرجع نفسه، ص (٢٢).

وقد تأثر الفكر العربى بالمكان وتفاعل معه، بينما كان يدافع عن أرضه ضد الآخر، وحينما تم اكتشاف أرض هذا الآخر (عن طريق البعثات الثقافية التى تم إرسالها إلى فرنسا) وحين اكتشف الثروات التى تحويها أرضه بفضل المشروعات التى قامت بها البعثة العلمية التى صاحبت جيش نابليون[1] كانت هذه هى البداية الحقيقة والفعلية للنهضة العربية، وتأثر بها الأدب إلى حد الانقلاب.

وبالفعل فإن الأدب العربى الذى كان دائما ما يدور حول الشعر، بدأ نهضته الخاصة بتقديم نوعين أدبيين يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالحيز المكانى؛ ألا وهما الرواية والمسرح.

وقد تطلب إرساؤهما فى الثقافة العربية عملية طويلة من التدريب على إعادة امتلاك المكان وتقديمه. وقد اعتمدت بدايتهما على محاكاة الأعمال الأوربية أو العودة إلى السرد العربى التقليدى مثل الحكاية، وأدب الرحلات أو حتى المقامة حيث تسود الحركة، غير أنهما تعثرتا حول نقطة مُحدَدَة وهى كيفية تقديم الشخصيات. وكيفية سرد الأحداث باستخدام تقنية معدة فى عالم آخر، وفى حيز مكانى مختلف. إن أخذ الحيز المكانى فى الاعتبار هو الذى أدى إلى "تطبيع" naturalisation، العناصر المؤسسة للرواية الأخرى فى الثقافة العربية.

فى الدراسة الافتتاحية لهذا العمل "**من المكان فى المقامة إلى المكان فى الرواية**" يشير عبد الفتاح كيليطو A. Kilito، إلى القفزة النوعية التى أحدثها إدخال الرواية فى هذا المكان/الفضاء الأدبى، وذلك فيما يتعلق بتقديم المكان وتصويره، مع كل ما يستتبع ذلك من نتائج فيما يتعلق بتصوير العالم وتقديمه مثل: أولوية الفرد، ووضع المرأة، والنظرة للآخر.

ثمَّة عملٍ مُتميزٍ ورائعٍ لأحد الرواد العباقرة وهو أحمد فارس الشدياق يعلن عن الإجراء الذى سوف يتأصل فى الكتابة الروائية فى بداية القرن العشرين، على يد كتّاب آخرين مثل محمد حسنين هيكل مؤلف رواية "زينب".

---

(1) La Description de L'Egypte et toutes les études d'égyptologie.

ولم يكن الطريق الذى سلكه هذا الفن طوال هذا القرن سوى عملية تعميق وتأصيل وتمييز لهذا الإدراك للمكان الذى قامت بشحذه الأشكال المختلفة للصراع من أجل إعادة امتلاك الأماكن: صراع من أجل الاستقلال، صراع من أجل الديمقراطية، صراع من أجل استعادة الوطن الفلسطينى واسترداده.

يتضح لنا أنه من خلال الأنواع المختلفة من الإنتاج الروائى فإن هذا الإجراء يشير إلى الخصوصية والتميز الذى وصل إليهما أخيرا الأدب العربى الحديث.

ويشير الروائى الفلسطينى- الأردنى (غالب هلسا) ـ الذى قام بترجمة كتاب "شعرية المكان" لـ جاستون باشلار Gaston Bachelard ـ فى تقديمه لهذا العمل إلى أهمية إدراك المكان فى كل نشاط إبداعى. فيقول: "أما المكان فإنه بالنسبة لى كروائى يعبر عن خصوصية قومية، ويعكس رؤية خاصة للعالم"[1]. فكل شىء يحدث وكأن عرب الأزمنة الحديثة اكتشفوا أخيرًا أن لفظ "مكان" مشتق من الفعل (كان)، أى الكينونة والوجود.

وقد سلكت الرواية العربية الوليدة -بعد السخرية اللاذعة والمولدة للحداثة عند الشدياق، التى تشبه فى كثير من الأحيان الضحك الخيالى عند رابليه Rabelais. طريقين مختلفين فى تصويرها وتقديمها للمكان. فبعد المحاولات الأولى لفرنسيس مراح وفرح أنطون[2]، قاد جبران خليل جبران عملية تصوير المكان إلى منتهاها، حيث لا يكون هذا المكان "واقعيًا" "ومشابهًا للحقيقة" إلا لكى يسمح بتقديم عالما مثاليًا (يوتوبيا) قادرًا على إعادة تشكيل العالم. فهو يشكل فى عالم الخيال ما أسميه "أماكن الأصول"ـ مع تحريف لصيغة مارت روبير Marthe Robert ـ لكى أصف بها "أصل الرواية".

وهو من جهة أخرى يستلهم ميلتون أوتوماس دور، بينما يبدو أن محاولة هيكل التى أشرنا إليها من قبل مبعثها التساؤل حول العلاقة مع المكان القومى ليس

---

(١) راجع: جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات- بيروت ١٩٨٤، ص ٥.

(٢) إليهما يرجع الفضل فى كتابة العملين: "غابة الحق" و"المدن الثلاث".

لرغبة فى استرجاعه كاملاً فى روايته، كما يرى كثير من النقاد مع تركيزهم على "واقعيته"، ولكنه بالأحرى يرغب فى دمجه فى منظور رؤيته للعالم. ومن هنا يُعطى معنى محتملاً ليس للأماكن ولكن للوجود، حيث يتشكل الإنسان ويتكون، ذلك الوجود الذى يأخذ صبغة رومانسية لديه. إن الرؤية الخاصة بالمكان يحدها إدراك معين للحالة الإنسانية مهما كانت الإجابة التى سنصل إليها. وقد استمر هذان التياران داخل الإنتاج الروائى لهذا القرن مع استمرارهما فى التطور والتنوع.

وحول التساؤل المشترك الخاص بتصوير المكان فى الأدب العربى الحديث وتقديمه، تشير الدراسات المجمَّعة فى هذا الكتاب التى هى نتاج لقاء دولى انضم إليه معظم المتخصصين فى هذا المجال بالجامعات الأوروبية والعربية[1]. نجد أن هذه الدراسات تنقسم، ودون أى ادعاء بالكمال - إلى تقسيمات مختلفة. فهناك المجموعة الأولى من الدراسات التى تبحث فى تقديم المكان وتصويره، كمكان لإعادة التشكيل والبناء، ثم تليها الدراسات التى تحلل المكان أو الإرساء الإشكالى للحالة الإنسانية.

يدور الجزء الأول بشكل خاص حول أعمال الروائى الليبى "إبراهيم الكونى"؛ الذى ظهر منذ حوالى عشر سنوات على الساحة الروائية العربية ليسلم - كما يقول فى شهادته - "رسالة الصحراء، ولينطق كلمتها". وهى الصيغة التى وجدها البعض مبالغًا فيها.

الكونى سليل التقاليد العربية ووليد طوارق الصحراء الليبية، والذى جُبل على أساطيرها المطعمة بالنص القرآنى، يشعر بأنه مكلف بمهمة، فشل فى أدائها شعراء العرب الكلاسيكيون (التقليديون) العظام، رغم أنهم تميزوا كونهم أبناء

(١) هذا الكتاب يحتوى على معظم الأعمال المقدمة لهذا المؤتمر، والذى عقد فى الفترة من ٢٢ إلى ٢٦ أبريل ١٩٩٧ بجامعة السوربون الجديدة باريس ٣، والذى ضم ٣٥ باحثًا من أوروبا والعالم العربى بحضور ضيف الشرف الروائى الليبى إبراهيم الكونى.

فيافى الجزيرة العربية: تكفّل إذن بجعل نفسه المتحدث باسم الصحراء الأصلية، الصحراء- الأم.

فضلاً عن الدافع "البيئى" الذى كان سببًا فى احتفاء القارئ الغربى -خاصةً الناطق بالألمانية- بأعماله (التى بدأت تترجم أيضًا إلى الفرنسية)، ونجاحها؛ فإن بناء أسطورة مؤسسة وعالمية منبثقة من الصحراء، هو ما أكسب كتاباته هذا التميز والخصوصية. بالطبع هو يؤكد فى المقام الأول ضرورة الحرية الداخلية التى ترتبط بنوع من التواطؤ شبه الشهوانى مع الطبيعة، كما تؤكد ذلك دراسات صبرى حافظ S. Hafez، وأشرف عيسى A. Eissa، ارتكازا على مفاهيم باشلار Bachelard، مثل: الخيال المادى والأصداء أو مفاهيم باختين Bakhtine، (مفهوم الزمكانية باعتبارها الإطار المكانى والزمنى للخيال الروائى). غير أنه يخلق على وجه الخصوص "مكان اليوتوبيا، واللامكان" وفقًا لما قاله دوهيفل Deheuvels، الذى يتصل بشكل ما بالأماكن الأسطورية للجنة المفقودة، أو بالقارة التى ابتلعتها الأرض أو جبل الحكيم، الذى تناولته - بطريقة أو بأخرى - الثقافات المختلفة. فهو يلتقى مع منهج عالمى مرتكز على المكان الصحراوى:

> "إن العمل - أو الأثر الذى ينتج عنه - يعبر عن الحنين للمركز، والذى يجب على الكتابة أن تخوضه، القلب النابض للصحراء الكبرى، حيث يتردد الصدى فى كل كتبه. هذا المركز "مكان" اليوتوبيا الذى يقع فى أعماق الصحراء، وفى نفس الوقت فى أعماق الإنسان، والإنسان يعكس صورة المكان الذى يزيل كل الحدود ويحتوى العالم أجمع".

غير أن منطق أعمال الكونى يذهب إلى أبعد من البحث عن مكان الحرية أو اللامكان (اليوتوبيا). فريما سليمان R. Sleiman، التى قامت بتحليل نص (اختفى من الطبعة الجديدة للمجموعة) وهو نص وطن الرؤى السماوية، تلقى الضوء على جانب آخر من فلسفة المؤلف. فهو يرى أن الإنسان لا يمكن أن يصل

إلى السعادة الأبدية، الجنة الحقيقية دون أن يسير عكس الاتجاه المثبت فى سفر التكوين؛ أى السير حتى العدم التام، متخطيًا الخالق نفسه. الثقافة (تربية المواشى، والزراعة والدين)، أزيلت وزالت معها الأشياء والكائنات. واختفت الأماكن والأزمنة بدورها هى الأخرى. وتتحقق الحكمة بالنفى النهائى للخلق.

يواصل الكونى، بدون شك، التقليد، الذى بدأه جبران؛ غير أنه يختلف معه ويتمايز عنه أيضًا فى أكثر من نقطة. فبالنسبة لمكان وموضع الأسطورة التوراتية باستعاراتها عن الأماكن وصورها البلاغية ونماذجها وحتى لغتها التى تشكل تميز الكون لدى جبران، نجد أن الكونى يستمد رؤيته من تجربته الشخصية لعالم الصحراء التى صقلها الخيال العربى- الإسلامى (الذى يدمج، على الرغم من ذلك جزءًا من الخيال التوراتى) والموروثات الشفهية للطوارق.

إنه يستعمل لغة عادية يومية، تقترب من لغة الصحافة. كما أن الإطار المكانى الذى يملكه هو لغة فى حد ذاته: فإن صور الصخور على حافة الجرف، وصور السيل وصور الماعز البرى وصور الترحال ليست مجرد صور ذهنية معنوية أو مجرد رموز. فالوسيلة مختلفة، أما الرغبة فى بناء مكان مؤسس فهى نفسُها.

وبعيدًا عن هذا التقليد "النبوئى" فإن الدراسات التى يضمها الجزء الثانى من هذا الكتاب تهتم بإعادة إنتاج المكان فى غالبية الروايات العربية، والتى تأخذ طابعًا أكثر "واقعية". وتحاول هذه الدراسات تصنيف نماذج للروائيين العرب وتحديدهم، مرتكزة على مكتسبات الدراسات السردية الحديثة حول تصور المكان وتقديمه. وهكذا نلاحظ أن هذا التصنيف أو هذه النماذج تكشف عن طريق إجراءات ورؤى مختلفة وجود عنصر مشترك وسائد يُميِّز مُجْمَل الإنتاج الروائى العربى المعاصر: تقديم حيز مكانى طارد ويبعث على الضيق.

فلسنا فى حاجة لأن نكون كتابًا كبارًا لقياس هذا الأمر، وفقًا للوضع الحالى للمجتمعات العربية الذى لا نُحسد عليه، تلك المجتمعات التى تُعانى من الفقر،

ومن غياب الديمقراطية، ومن الحروب، ومن الاحتلال الأجنبى، ومن الافتقار للعدالة الاجتماعية ومن عدم المساواة الكارثية بين الرجل والمرأة.

وتبرز إيزابيلا كاميرا دافلينتو Isabella Camera d'Aflitto، ذلك الطابع المأساوى (الكابوسى) للعالم الفلسطينى الخاص بجبرا إبراهيم جبرا، فهذا العالم مثل غرفة محكمة الإغلاق (فلفظ غرفة يتكرر كثيرًا فى عناوين الأعمال كما هو الحال عند جبرا) أو مفتوحة بلا حدود مثل الصحراء المستوية.

إن المكان يكون إذن انعكاسًا للخوف، خوف من السَجن فى مكان ضيق أو الخوف من التيه فى عالم دون علامات. إن الحيز المكانى الذى يعبر فى المقام الأول عن مصير الفلسطينى حبيس معسكره أو الملقى فى صحراء العالم، حيث ـ لا يكاد ـ يسمع صراخه، هذا المكان يعكس أيضًا الحالة الإنسانية المعذبة.

فالخوف من الأماكن المغلقة claustrophobie، كما يقول باشلار Bachelard، ليس مرتبطًا فقط بضيق المكان: "أحيانا يختبر الإنسان بنفسه الإحساس بأنه محبوس فى الخارج"(١).

فالمكان الخاص بالحافلة فى مواجهة البحر الممتد الذى وصفه فلسطينى آخر هو غسان كنفانى، والذى قام بتحليله صبحى بستانى(*)، يدخل بشكل بارع ضمن هذا المنطق الذى أظهره بشكل أكثر وضوحًا استخدام رمز البرتقال الذى يشير للأرض الفلسطينية. هذا الشعور بالضيق يُميِّز أيضًا المكان فى كتابات الروائية اللبنانية حنان الشيخ التى يقوم بتحليل أعمالها كوبهام C. Cobham، وكما نستطيع أن نتوقع فإن مصير المرأة (العربية) يُمثَّل فى هذه الرواية عن طريق تصوير علاقة تضاد مضاعف بين الداخل والخارج، وعلاقتى الاشتمال والانفراد اللتين تقودانا على أية حال إلى الطرد والاستبعاد.

---

(١) التى تذكرها Isabella Camera d'Aflitto.

(*) اسم الكاتب سوف «ينسخ بطريقة علمية» إذا كان العمل مكتوبًا باللغة العربية. هذا العمل مكتوب بلغة أوروبية لذلك ننقل طريقة الكاتب.

والأمر ينطبق أيضًا على أعمال الروائى المصرى جمال الغيطانى والروائية اللبنانية هدى بركات، كما يراها فان ليوفن R. Van Leeuven، حيث يُشكل المكان المقُسَّم المغلق الضيق عالَمًا خاضعًا لسلطة وحكم تعسفى بلا حدود.

تشترك أعمال كثيرة حديثة فى الاهتمام بالأماكن الرمزية للتراث، خاصة المحمَّلة منها بالرموز، أى الأماكن الدينية. وأحيانًا يضيف الكاتب هذا العنصر للعنصر الأول؛ كما هو الحال فى رواية الكاتب المغربى محمد شكرى، والتى قام بتحليلها شتيفن فيلد S. Wild، وهى سيرة ذاتية للكاتب، يرسم فيها رحلة من الريف، الفقير والتقليدى، إلى المدينة، طنجة. اقترنت السيرة فى بنائها الغامض - دون إدراك الراوى بلا شك - بالبناء الأسطورى للرحلة النبوية: "جاهلية الريف المغربى"[1] ورحلة "الهجرة[2] من مكة إلى المدينة" للوصول فى النهاية إلى مدينة طنجة التى تلعب دور المدينة المنورة.

على الرغم من أن محمد شكرى أُلهِمَ فى مدينة طنجة، فى نهاية الأمر، فكرة تأليف سيرته الذاتية - كما يقول فيلد S. Wild، فإنه على عكس الرحلة النبوية، تكاد تكون رحلته من الريف إلى طنجة من أولها إلى آخرها رحلة عذاب. وهناك ظاهرة نصادفها كثيرًا فى الإنتاج الروائى المعاصر، وهى أن تصوير المكان التراثى المرتبط بتمثيل النبى محمد ﷺ يوظف فى رؤية لا علاقة لها بالدين، بل هى رؤية علمانية خالصة. هذا ما يُستدل عليه بطريقة صارخة من رحلة مصطفى فى رواية (موسم الهجرة للشمال) للطيب صالح.

ولكن كيف لا يستوقفنا - نظرًا للإشكالية العامة التى يطرحها هذا الجزء - ذلك النوع الآخر ذو العلاقة الخاصة والمفُضَّلة مع المكان ومع الحداثة؛ أى المسرح؟ إنه محور دراسة واحدة. وهو أمر ذو دلالة خاصة، وينم عن مكانته الخاصة فى الأدب العربى. فهذا النوع المخصص لتُشاهده مجموعة من الناس وليس للقراءة

---

(١) هذه الكلمة تعنى فترة ما قبل الإسلام، والتى يعتبرها الإسلام "الجاهلية".

(٢) المقصود هجرة الرسول من مكة إلى المدينة.

من قبل أفراد منعزلين، والذى يمس ـ بسبب طبيعته ـ جمهورًا واسعًا فى مجتمع يعانى من الأمية، كان دائمًا مهمشًا، وموضع شك من قِبَل المؤسسات الدينية أو السياسية التى تمتلك السلطة[1]. كما كان الحال فى الغرب مع نشأة المسرح. لذلك لم يزدهر المسرح إلا فى فترات متقطعة بفضل فترات "سماح" قصيرة أتاحتها نظم سياسية أكثر رحابة. ويمكن تعليل حالة ضعف المسرح التى يمر بها، والتى نلاحظها حاليًا. ويدين المسرح باستمراريته إلى الحيل التى اخترعها الكُتَّاب العرب المعاصرون؛ مثل جعل النص يبدو وكأنه للقراءة، وليس مسرحية تُقدَّم على خشبة المسرح[2]، وهو إجراء اتبعه كتَّاب المسرح المشهورون وأبرزهم وأكثرهم إنتاجًا توفيق الحكيم، الذى لم تمثَّل من أعماله إلا مسرحيات قليلة.

وسواء قُرئت أو مُثِّلَت على المسرح فإن هذه المسرحيات تعكس ـ بفعل تنظيم المكان الذى تنتهجه – نفس الأجواء غير المريحة التى قدمتها الرواية، والتى تحمل نفس الهموم.

وهكذا فإن المكان الذى قامت بتحليله مونيكا روكو Monica Ruocco ـ اعتمادًا على أعمال "مغاربية" ـ يعكس التمزق بين عالم الريف وعالم المدينة، وكذلك بين المدن المهجنة إبان فترة الاستعمار (التى تمثلها الدار البيضاء) والمدن التى تضرب بجذورها فى التاريخ المحلى.

أما روزيلا دوريجو كيكاتو Rosella Dorigo-Ceccato، فتشير من ناحيتها عبر تحليلها لعمل الكاتب المسرحى السورى ممدوح عدوان إلى أن الانتقال

---

(١) من المهم أن نذكر أن الرواد الثلاثة للمسرح العربى كانت لهم مشكلات مع السلطة. فبعد معاناة كبيرة مع السلطة فى حياته، تحول منزل اللبنانى المسيحى مارون نقاش -الذى كان يُستخدم كمسرح ـ إلى كنيسة بأمر رجال الدين بعد موته عام ١٨٥٥ ليكفر بذلك عن أخطائه. أما السورى المسلم أبو خليل القبانى فقد اضطر ـ بسبب اعتراضات الشيوخ ـ إلى غلق مسرحه، ونُفى إلى مصر عام ١٨٨٤، أما المصرى اليهودى يعقوب صنوع، فقد غضب عليه الحاخامات اليهود، وشهد إغلاق الخديوى لمسرحه بعد افتتاحه بثلاث سنوات.

(٢) وهو ما يسميه Deheuvls فى مفارقة عجيبة مسرحًا للقراءة.

المستمر لمكان الأحداث قد نتج عن عدم إحكام السيطرة على المكان القومى و/ أو الفردى، "الانغلاق الذى تفرضه الصفوة على نفسها يعكس بذلك تهميشها كما يعكس غياب مفهوم المواطنة".

هذه الدراسة السريعة لنماذج المكان فى الرواية والمسرح العربى الحديث - والتى لا تمثل إلا عنصرًا واحدًا فى دراسة مطولة- تحاول الوصول إلى وضع نظرية، أردنا استكمالها بأفكار إيضاحية حول المساحة المخصصة للأدب فى العالم العربى. هذه المساحة (المكان) تمثل إشكالية هى أيضًا؛ نظرًا للحواجز الثقافية بين مختلف البلاد العربية وبين الأقاليم والعاصمة. وهى ظاهرة تضاف إلى المعوقات الأخرى فى المجتمعات المعنية.

يذكر إيف كونزالز كيخانو Y. Gonzalez-Quijano، أن المساحة الأدبية لا تزال ينقصها "الاستقلال" -كما قال بيير بورديو e. Pierre Bourdieu، وتظل بشكل عام حبيسة العاصمة. وما زال من الصعب على الكتَّاب الوصول إلى العاصمة. فإذا كان الفكر العربى أخذ موضوع المكان مأخذ الجد فإن المؤسسة الاجتماعية والسياسية لم تستطع حتى الآن إدماجه بطريقة حديثة.

افتتاحية

من المكان فى المقامات إلى المكان فى الرواية

عبد الفتاح كيليطو

يكثر الترحال عند الهمذانى والحريرى حيث نعبر بلادًا ونتوقف فى مدن. إن مكان المقامة مفتوح، مهيأ وحفى؛ وهو فى نفس الوقت مكان مغلق، مجال إمبراطورية الإسلام (مملكة الإسلام)[1] حيث التحدث بلغة واحدة: اللغة العربية وحيث يكون الأدب هو الموضوع الرئيسى للنقاش، ونحن لا نتجاوز هذه الإمبراطورية؛ حيث إننا لا نشعر قط بالحاجة أو الرغبة لذلك الفعل.

عند الحدود، فى الثغر، نحارب، بدون اقتناع حقيقى، نحارب الروم والبيزنطيين عند الهمذانى ونحارب الصليبيين عند الحريرى. هؤلاء الروم ذوو التهديد المحدود عند الحريرى يبقون متوارين، فلا يدور الحديث عنهم سوى مرتين أو ثلاث، ولكنهم يظلون بدون وجوه.

مجال الاندهاش الأوحد فى هذه المقامات هو مشهد الصعاليك، المتسولين الماكرين الفصحاء. وما عدا هذه الشخصيات المسماة "أولاد الساسان"، لا تقدم لنا الرحلة أية مفاجآت. فالعالم الذى تصفه هذه المقامات، هو فى مجمله عالم ساكن وثابت، مكتفٍ ذاتيًا، يهوى الإطناب ومغلق على كماله.

وكما قلنا فإن المقامة بلغت مرحلة الكمال مع الحريرى، ومحاولة تقليد هذا الكاتب تعتبر محاولة يائسة بل غير مجدية. لا يخفى على أحد أن محاولات كتابة

---

(١) راجع: Abdel Fattah Kilito, *Le Séances*, Paris, ed Sindbad, 1983

مثل هذه المقامات لم تتوقف. ففى القرن ١٩ قام ناصف اليازجى بكتابة ستين مقامة؛ أى أكثر من عدد ما كتبه الحريرى بعشر مقامات وذلك فى كتاب "مجمَع البحرين". هذا العمل الذى نُشر فى عام ١٨٥٦ بكل تأكيد يستحق كل التقدير، غير أنه يخيب ظننا عند قراءته؛ لأنه لا يُقارن بعمل "الساق على الساق" لأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧)، الذى نُشر قبله بعام واحد فى باريس[١]. بهذا الكتاب يقدم لنا الشدياق نوعًا أدبيًا لم يكن معروفًا فى الأدب العربى وهو الرواية، غير أنه بالقطع لم يكن يعلم أو يتخيل ما سيحققه هذا النوع الأدبى لمن سيأتى بعده.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الانفصال بين المقامة والرواية لم يحدث بشكل فظ أو مفاجئ، ففى "الساق على الساق" يستمر الترحال. فالبطل "فرياق" وهو من أصل لبنانى يسافر إلى مصر حيث يقيم لبعض الوقت، ثم يزور دمشق ثم تونس. وتنتهى الرواية وهو يهم بالسفر إلى إسطنبول.

وكنت سأقول: إن هذا هو كل شىء. صحيح أننا نجد عند الشدياق انكماشًا للمساحة التقليدية الموجودة عند الهمذانى والحريرى، غير أن هذا الانكماش يعوضه ظهور عالم آخر غير منتظر لكُتَّاب المقامات: أوروبا أو عالم الإفرنج على حد قول الشدياق. هنا يظهر بُعد جديد، مكان بالكاد يدركه كُتَّاب العصر الماضى. فالعالم لم يعد واحدًا، ومفهوم الثغر -الحدود الخطيرة التى يصعب عبورها- لم يعد له نفس المعنى التقليدى المعتاد. ففرياق يقيم طويلاً فيما أسماه بالجزيرة (مالطة) كما أقام فى إنجلترا وفرنسا.

ومعظم تنقلاته تمت على ظهر (سفينة النار) رغم أن السفر عن طريق البحر يعتبر أمرًا نادرًا فى المقامات، غير أن الاختلاف الأكثر عمقًا يكمن فى معنى الرحلة وعلاقتها بالمكان. فرغم حركتهم التى لا تنقطع فإن أبطال المقامات لا

---

(١) طبعة القاهرة، جزأين، ترجمة فرنسية للمترجم:
René KHAWAM, Paris, Publisud,1991.

يعطون الانطباع بالتنقل، بل بأنهم يَدُورون فى دوائر لا نهائية. فسواء أكانت الأحداث تدور فى سمرقند أم بخارى أم البصرة فإن هذا لا يُعطى لها معنىً مُعينًا. فرغم تَغير المدن والأماكن فإنه لا يتم وصفها. والوضع مختلف عند الشدياق: فالبطل ينتقل من مفاجأة إلى أخرى، كل بلد وكل مدينة لها معه وضع خاص مُتفردٍ بها، كما أن النظرة هنا مطلوبة بإلحاح، والاندهاش هو القاعدة. فالمكان يتم وصفه بدقة. ليس فقط المكان الغريب الخاص بالإفرنجة، ولكن أيضًا المكان العربى الذى يُثبت تحليل العمل أنه متنوع جدًا. والرحلة هى فرصة لسلسلة من الاكتشافات الخاصة باللغات والمعتقدات الدينية والعادات والعلاقات الزوجية والأزياء وسلوكيات تناول الطعام... إلخ.

يُعد كل مكان مختلفًا. وهذا ما تُظهره الساق على الساق. وربما كان هذا هو الملمح الرئيسى الذى يفصل هذا العمل عن المقامة، ويجعل منه رواية[1]. البحث عن الآخر يحل محل البحث عن النفس. وقد قلنا إن الرواية العربية مستوحاة من الرواية الأوروبية وهذا صحيح، غير أنه يجب أن نضيف أن النوع الروائى تم اقتباسه من أوروبا للتحدث عن أوروبا. فاكتشاف أوروبا واكتشاف نوع الرواية هما عمليتان متزامنتان ومتلازمتان؛ فالأولى لا تسير دون الأخرى. فموضوع الرواية العربية الأساسى هو أوروبا. فالهمذانى والحريرى - كما نعلم - يتحدثان فقط عن العالم المألوف للإمبراطورية الإسلامية. بينما الروائى العربى - ومنذ كتاب الشدياق- يجد نفسه مُضطرًا بشدة لعقد توازٍ ما بين أوروبا وعالمه المألوف أو الذى كان يعتقد أنه مألوف، والذى أصبح فجأة غريبًا؛ لأن نظرته له أصبحت نظرة خبيرة، نظرة مشوشة أو نظرة متفتحة بواسطة أوروبا. هذا ما نراه عند المويلحى وتوفيق الحكيم ويحيى حقى والطيب صالح وكثير من الكُتَّاب.

وهذه النظرة الجديدة إلى العالم تؤدى بدورها إلى نظرة جديدة للمرأة، وإلى علاقة غير مسبوقة بين الجنسين. ففى المقامات لا تظهر المرأة -أو تظهر قليلاً

---

(١) راجع: IanWATT "Réalisme et Forme Romanesque", Poétique 16, Paris, 1973

جدًا- من خلال الترحال. فأبو الفتح من الإسكندرية وأبو زيد من سروج لا يتحملان عبء زوجاتهما إن كان لديهما زوجة. فأبو الفتح يذكر مرة واحدة - بطريقة عابرة - "زوجة عجوز" تركها فى مكان ما، ومن ناحية أخرى أبو زيد الذى لديه ابن، ويَدَّعى أيضًا أن لديه ابنة اختطفها الروم فإن أمها (إذا كانت فعلاً أمها) لا تظهر إلا مرة واحدة خلال نزاع أمام القاضى.

المرأة ليس لها حق المواطنة فى المقامات، فهى ليست مدعوَّة للظهور سوى بطريقة عابرة وباختصار شديد، إن وجودها مُؤقت وسَريع الزوال. فالمقامة نوع أدبى ذكورى، لا نجد فيه خدرًا أو حريمًا.

ولكن كل ذلك تغير مع الشدياق الذى أعلن نيته فى تخصيص أعماله للمرأة. المرأة حاضرة فى كتاباته من البداية إلى النهاية، فالتوازى بين العالم العربى وأوروبا يتطابق معه التوازى بين الرجل والمرأة. فرواية «الساق على الساق» هى رواية الترويج للمرأة، وإعطائها قيمة. بل إن بطل الرواية يصل به الحال إلى الأسف على أنه ليس امرأة، ويعطى الكاتب اسم فرياقة للمرأة وهو مؤنث فرياق. تستقبل فرياقة فرياق وتحتويه وتحتفظ به، فهى ترافقه فى كل تنقلاته. فهما اثنان ويتحركان معًا. فى المقامات نلاحظ أيضًا موضوع الثنائية، فالبطل وشخصية الراوى متلازمان، وهما لا يفترقان، أو يفترقان، إلا لكى يلتقيا مرة أخرى. غير أن هذا الثنائى هو ثنائى ذَكَرى بينما الثنائى عند الشدياق هو ثنائى منوع يحقق ذلك التوافق المثالى بين الذكورة والأنوثة. وعلى هذا فإن اسم العمل له مغزى: الجمع بين ساقين... فى البداية يلعب فرياق بجانب زوجته دور المُعَلِم المنتبه والمرح، غير أنه يُلاحِظُ سريعًا أنها تُحرز تقدمًا كبيرًا، فهى تتعلم الإنجليزية وتدلى برأيها حول مختلف مناحى الحضارة الأوروبية كما تتدخل فى مناقشات الرجال. «الساق على الساق» هى إذن رواية تقوم بتشكيل شاب وفتاة على حد سواء. ولا يكف الشدياق عن التأكيد على أن المرأة تساوى الرجل، وأنها يجب أن تنال نفس القسط من التعليم. ولكنه يعود ويأسف أشد الأسف؛ لأن

كتابه المُخصص للمرأة، لن يكونَ له قُراء من النساء: "لن تفهم المرأة كلمة منه ليس لأنه مكتوب بلغة صعبة، ولكن لأن النساء لا يعرفن القراءة". ومع ذلك فحين تثار مسألة تعليم المرأة، وحين نحاول تغيير وضعها ومصيرها فإننا ندعو المجتمع كله إذن إلى التغيير. إن رواية «الساق على الساق» تهدف إلى إصلاح المجتمع وهذه إحدى خصوصيات الرواية العربية فى بداياتها. كاتب الرواية هو بشكل ما مصلح اجتماعى، فهو ينظر إلى مجتمعه نظرة ناقدة، ثم يقترح العلاج لما يعانيه من أمراض.

هنا أيضًا نلاحظ الاختلاف بين الرواية العربية فى بداياتها وبين المقامات. فكاتب الرواية متفائل، فهو يرى أن المجتمع يمكن علاجه وإصلاحه وتحسين أوضاعه. أما كاتب المقامات فهو متشائم لا يستطيع تخيل أى إجراء من شأنه الإصلاح؛ لأنه يرى أن المجتمع آخذ فى التردى. صحيح أننا نجد نقدًا ساخرًا من الأخلاق فى المقامات، وهو نقد يظهر بشكل أساسى فى العظات. غير أن الواعظ - وإن كان يتحدث إلى الجموع - فإن خطابه التنويرى يتوجه به إلى الفرد، إلى المؤمن باعتباره إنسانا. الإصلاح الأخلاقى يقع على عاتق الفرد، والموضوع يتعلق ليس فقط بمصيره على الأرض، ولكن بمصيره فى الحياة الآخرة.

إن الإصلاح المرجوّ فى الرواية هو فى الأساس ذو طبيعة اجتماعية. فالجماعة هى المعنية بالإصلاح. ثم إن الرواية تهتم بواقع هذا العالم وحاضره، ولا تنشغل إلا عرضًا بالعالم الآخر. فالحياة الآخرة ليست من شأن الكاتب الروائى أو من اختصاصه. فالموعظة ليست شائعة فى الرواية؛ بل إن قيمتها تدنت فى الرواية، مما جعلها تترك مكانها للخطاب الذى يتناول المجتمع ومشكلاته.

فى رواية «الساق على الساق» نجد نقدًا للموعظة بطريقة ساخرة، وذلك عن طريق جعل قسيس غير عربى -لا يستطيع نطق كثير من الحروف والكلمات- يلقى خطابًا أخلاقيًا؛ وهكذا تتحول الكلمات التى يستعملها إلى كلمات أخرى لها دلالات بذيئة. وهكذا تكون النتيجة هى خطاب هزلى: حيث تتحول الدموع التى

من المفروض أن تثيرها هذه الموعظة إلى ضحكات. وفى موضع آخر نجد الشدياق يبدو وكأنه يُلقى موعظة تدور حول الموضوعات المعروفة: الآلام المختلفة التى يتعرض لها الإنسان، وهشاشة الحياة... إلخ. فى الموعظة التقليدية نجد التأمل المشوب بالحزن أو الحزين لعبثية العالم تحث على التفكير فى "يوم المعاد"، أىْ فى الحياة الآخرة. أما عند الشدياق فإن التأمل ينتهى بالدعوة للتسامح بين المعتقدات المختلفة، وإلى التفاهم بين كل الناس. وركز الشدياق فى كتابته على الجماعة ومصيرها على الأرض. وبصفتها رافضة للوعظ فإن الرواية لا يمكن أن تحتوى على هذا النوع من الكتابة (الوعظ) إلا بهدف السخرية منه أو بهدف تحويل النظر عنه. إذن فإننا نستطيع أن نطلق على الرواية النوع الأدبى الدنيوى.

والشدياق يدرك حداثة مشروعه الأدبى، وهو يعتبره مصدرًا للافتخار: وهو يدرك تمامًا أن هذا العمل مُتميز جدًا مقارنة بكتابات معاصريه. ويختلط التأكيد على تفرده ـ بخوفه الذى يذكره كثيرًا ـ من أن يستقبل القراء روايته استقبالاً سلبيًا، أو حتى أن يتم حرقها بسبب الفقرات التى قد يُنظر إليها على أنها خارجة أو مُلحدة. ويخشى الشدياق من هؤلاء القرَّاء ذوى الأفق الضيق ممن تقيدهم العادات البائدة، وعلى رأس هؤلاء رجال الكنيسة الذين لا يفوِّت الشدياق فرصة لانتقادهم.

وتنقسم رواية «الساق على الساق» إلى أربعة أجزاء؛ يحتوى كل جزء منها على عشرين فصلاً. ويضع الشدياق فى الفصل الثالث عشر من كل جزء مقامة. ولدينا انطباع بأنه وضع المقامات الأربع دون اقتناع ورغمًا عنه كنوع من التنازل عن التقاليد الأدبية، وإرضاءً للذوق العام المحيط به. وهو يعبر عن خيبة أمله من استخدام الوسائل البلاغية (المحسنات البديعية) وينذر القارئ بأنه لن يستعملها إلا عرضًا؛ ذلك أن وصف جمال المرأة سيعوضه عن هذه الزخرفة اللغوية غير المجدِية. وهو ينصح القارئ الذى لن يعجبه هذا النهج بأن عليه أن يقرأ الحريرى

أو الزمخشرى. تنازل آخر من جانبه ـ والذى لم نكن نتوقعه ـ هو هذا الاسترسال اللغوى؛ إذ يُفرد فى النص مساحة لقائمة طويلة من المرادفات والجناس اللفظى. هذا التكديس اللغوى أو اللفظى يصيب القارئ بحالة من الدوار، ويأخذ شكل المحاكاة الساخرة (فلا يخفى على الكاتب أن القارئ قد يتخطى هذه الفقرات التعليمية ويتجاهلها).

وأخيرًا، ملأ الشدياق أنحاء عديدة من روايته بالقصائد التى نظمها لهذه المناسبة أو تلك. ومع ذلك هناك إشارات مختلفة. يمكننا القول إنه قام بخلق قارئ آخر، مُنفتح على الثقافة الأوربية. وهكذا نراه يقدم لنا بعض المصطلحات الإنجليزية والفرنسية وفقرات من كتابات بايرون وشاتوبريان ولامارتين Byron، Chateaubriand، Lamartine، غير أننا نشعر بأنه أكثر قربًا من ثلاثة أدباء يذكرهم أيضًا فى رواية «الساق على الساق». وهم رابليه وسويفت وشتيرن Rabelais، Swift، Sterne، كما أن هناك أكثر من ناقد قد أشار إلى مدى التشابه بين رواية «الساق على الساق» ورواية تريستام شاندى Tristam Shandy، ومن الواضح أن الشدياق لديه نقاط مشتركة كثيرة مع Sterne، مثل: التبحر فى المعرفة، الاسترسال، الانتقائية، الدعابة، المحاكاة الساخرة، البذاءة. فرواية «الساق على الساق» كان يمكن أن نطلق عليها مقلدين طريقة Sterne فى تسمية رواياته "حياة فرياق وآراؤه".

وليس من السهل تحديد النوع الأدبى الذى ينتمى إليه عمل «الساق على الساق»، والذى يحتوى على مستويات مختلفة من الكتابة: مثل الرحلة، الدعابة، السيرة الذاتية بصيغة الغائب، المقامة، البحث الأدبى فى موضوعات مختلفة، وصف الشخصيات، القصيدة، دروس فى اللغة. حقًا إن المقامة هى أيضًا نوع أدبى معقد ومركب، غير أن «الساق على الساق» ينفصل ويستقل تمامًا عن النموذج الهمذانى والحريرى، والشدياق نفسه يؤكد ذلك. وكما رأينا، فمن بين ثمانين جزءًا هناك أربعة أجزاء فقط تمثل مقامات. كما أن هذا العمل يتميز

أيضًا بسمة أخرى: فبينما تستقل تمامًا كل مقامة عند الهمذانى والحريرى ولا تتصل - من الناحية السردية - بالمقامات الأخرى بأى شكل من الأشكال، نجد أن السرد عند الشدياق يَسير وفق خط طولى فهناك بداية ونهاية، والأحداث تتلاحق منذ ولادة البطل حتى الليلة الأخيرة قبل سفره إلى تركيا[1].

يهدف الشدياق إلى التحرك بارتياح وخفة وليس من قبيل الصدفة أن اسم العمل يشير إلى الساق؛ وليس من قبيل الصدفة أيضًا أنه يشبِّه النثر المسجوع بالساق الخشبية التى تعوق التحرك والانتقال. وبقدر ما ترفض الرواية النثر المسجوع فهى ترفض كذلك الوعظ. غير أن حرية الإيقاع تقلق الشدياق كثيرًا: أليس من الممكن أن نَصف أسلوبه بالتفاهة والمجون؟ فنحن نعلم كم كان فاليرى Valéry، يستخف بالرواية: "المركيزة خرجت فى الساعة الخامسة..." ولأسباب عديدة ومختلفة، فإن الأدب العربى القديم "الكلاسيكى" ينظر بريبة إلى الخيال الروائى. فالشدياق لا يلجأ لاستخدام كلمة "رواية" لوصف عمله، ولكنه استكشف إمكانات مختلفة للكتابة تغاير من سبقوه، ولكن يمارسها الأوروبيون. فهو يذكر مثلاً بأسلوب ساخر أن الأوروبيين لا يأنفون من تسجيل أدق تفاصيل حياتهم؛ إنهم لن يلوموا كاتبًا يحكى أن سيدة عجوزًا خرجت فى الصباح الباكر وعادت إلى بيتها فى الساعة العاشرة، ومعها كلبها بينما كانت الرياح عاتية والمطر ينهمر... نستطيع أن نتأمل طويلاً مشهد هذه السيدة العجوز الغامضة التى تسير على "ساقيها" طوال النهار.

---

(١) إن وصف مرحلة الطفولة ليست ممثَّلة كثيرًا فى الأدب العربى الكلاسيكى، وهو ما يُعدُّ ملمحًا آخر من ملامح الحداثة فى كتابة الشدياق.

الجزء الأول

المكان موضعًا لإعادة النشأة

مكان اليوتوبيا فى أعمال إبراهيم الكونى

لوك ويلى ديهوفل

تسخر أعمال إبراهيم الكونى من الحدود سواء الجغرافية أو التاريخية أو اللغوية؛ مثل الصحراء الشاسعة، المادة الأولية للفضاء الذى يتحدث عنه. فمن رواية إلى أخرى، ومن قصة إلى قصة، يتشكل لديه نفس عالم السرد فى تشابك يصعب معه فصل أىٍّ من هذه الكتابات؛ وفضلاً عن ذلك تتداخل فى التكوين الكلى مادة دسمة ومركبة تتحدى كل محاولة لتحليل النص.

إن القارئ المثالى الذى يستثيره العمل، يجب أن يتسلح بموسوعة عريضة تشمل الثقافة العربية الإسلامية وعالم البداوة الصحراوى الواسع خاصة عالم الطوارق. كما يجب أن يكون لديه مراجع لثقافات إفريقيا السوداء الواقعة جنوب الصحراء. إضافة إلى معرفة موسوعية بآداب الغرب منذ اليونانيين القدماء وحتى يومنا هذا.

وبعيدًا عن ادعاء فك تشابك هذه الأعمال، سوف نكتفى هنا باستطلاع الجغرافية الخيالية التى ترسمها لمضاهاتها بالتجليات العربية الإسلامية والأساطير الغربية التى يرجع إليها الكونى كثيرًا فى كتاباته. ويتناول بحثنا هذا اليوتوبيا؛ أو بمعنى أخص المكان اليوتوبى.

يمكن وصف اليوتوبيا بالخيال فهى نص يمثل مجتمعًا مثاليًا يعيش فى مكان لا يمكن الوصول إليه. واليوتوبيا ـ ومعناها اللغوى اللامكان ـ تحتفظ فى العالم الغربى منذ توماس مور ببصمة الأسطورة القديمة لقارة أتلانتس وبالجدل

الأفلاطونى حول المدينة الفاضلة. أما فى العالم العربى الإسلامى القديم فإن المعطيات مُختلفة تمامًا ففترة نزول الوحى وأيام الإسلام الأولى ينظر إليها عمومًا على أنها أفرزت نموذجًا تاريخيا للمدينة الفاضلة؛ سواء من حيث الزمن أو المساحة. ولكن هل يترك مثل هذا التصور مكانًا للخيال ليشكل تصوراته الخاصة للمدينة الفاضلة؟

إن النصوص القديمة بها انعكاسات شد وجذب بين القانون والخيال. وقد تمت فى أحيان كثيرة أسلمة تصورات قديمة جدًا؛ حتى وإن تم ذلك بصورة سطحية، ولكن دون تركها كلية. وهكذا أصبح لدينا ثلاث مناطق كبيرة "للأماكن" نستطيع وصفها استنادًا إلى جغرافيا مُتخيلة ومُؤسلمة ذات أصل أسطورى.

١ ـ المدينة الإنسانية القريبة من مركز العالم: هذا النموذج هو "إرم ذات العماد". تلك المدينة التى شيَّدها شداد الجد الأسطورى للعرب وملك عاد فى زمن الأصول التى ينحدر منها العرب، شيَّدها فى قلب الجزيرة العربية، واستخدم فيها كل ذهب العالم مدفوعًا بالغرور والتفاخر لتشيِّد جنة على الأرض تنافس الجنة التى وعد الله بها المؤمنين. وكان العقاب والدرس على قدر الجريمة: فقد دُمِّر شداد وقومه. أما المدينة فقد بقيت قائمة، ولكن طُمست عن أعين الناس، وكل الطرق المؤدية إليها تم مَحوها حتى آخر الزمان[1].

٢ ـ جُزر ومدن آخر العالم: هذه الأماكن التى جاء وصفها فى كتب العجائب والقصص (خاصة ألف ليلة وليلة) تتمثل فى الحكاوى الأسطورية القديمة التى تتحدث عن الكون: فبين عالم الدنيا وعالم الآخرة توجد مناطق تخوم غير واضحة أو منطقة بين عالمين؛ حيث يشير كل مكان إلى العالم السرمَدىّ

---

(١) إن أسطورة «إرم ذات العماد» نمت فى الإسلام من خلال التعليقات القرآنية فى الآيات ٥-٦ من سورة الفجر. انظر تحليل جمال الدين بن شيخ "إرم أو غضب الله: الأسطورة والآية" صفحة ٧٠-٨١/4/1990 /REMM 58.

ويحمل علامات يوم الحشر. فى هذا "اللامكان" الذى يخضع تمامًا للقانون الإلهى تضع التقاليد الصوفية الإسلامية (خاصة الشيعية) هذه المدن الخلابة خارج الزمان والمكان[1].

٣ - جزيرة الحكيم: هذه الجزيرة التى لا يَرِدُ ذكرها فى ألف ليلة وليلة تجدها كثيرًا فى كتابات الجغرافيين والفلكيين. هؤلاء يُصوِّرون دائمًا لقاءً بين الإسكندر الأكبر وواحد أو أكثر من الفلاسفة العقلاء. ففى جزيرة ابن طُفيل -الذى توفى عام ١١٨٥م - استطاع حى بن يقظان الذى ربته الغزلان من خلال تأملاته وتخيلاته الفلسفية وضع كل النظام الأفلاطونى الجديد، كما استطاع الانتقال إلى الإسلام.

كل تجليات العالم العربى - الإسلامى هذه تَمْتَزِجُ بتمثلات لجزيرة أتلانتس، وبعض الأساطير الصحراوية لتشكل تصور "المكان" اليوتوبيا فى أعمال إبراهيم الكونى.

ودراستنا هذه تشمل ثلاثة أعمال ذات أهمية خاصة هى: الخوف (صدرت عام ١٩٨٩ فى أربعة أجزاء هى: البئر، الواحة، أخبار الطوفان الثانى، نداء الوقواق)، نزيف الحجر صدرت عام ١٩٩٠، المجوس صدرت ١٩٩١ فى جزأين[2].

---

(١) حول هذه المدن الصوفية كما بين العالمين يمكن الرجوع إلى H corbin، المتخيل والمتصور L'imaginaire a L'imaginable

فى كتاب "de dieu Faceà l'homme", Paris, Flammarion,1983"

وحول جزر ما بين عالمين فى الأدب العربى الحديث يمكن أن نقرأ: F. W. Deheuvels Mythe, raison et imaginaire dans la littérature égyptienne

Contemporaine: un extrait de Hadith Iissalbn Hisham, de Muhamad al-Muwaylhi, Peuples Méditerranéens no 77,1997.

(٢) بالنسبة لنزيف الحجر فإن المراجع تحيلنا إلى طبعة Riad el - Rayyes Books Londres 1990 , (وترجمتها الفرنسية: نزيف الحجر، باريس ٢٠٠١) d Saignement de la Pierres Paris Esprit desPéninsules, 200، أما بالنسبة للأعمال الأخرى فإن الطبعة المنصوص عليها هى طبعة دار التنوير للطباعة والنشر والإعلام، ليماسول، قبرص.

يهدف التحليل إلى إيضاح الصور التى نجدها لليوتوبيا "اللامكان": الصحراء، مدينة واو، بئر أتلانتس، الطوارق، وأخيرًا جبل الحكيم.

١- الصحراء والمدينة الفردوسية: المجوس

هناك أسطورة للطوارق يذكرها إبراهيم الكونى تتحدث عن وجود مدينة أسطورية تسمى "واو"، تظهر فى أعمال الكاتب الليبى فى ثلاث هيئات: الجنة المفقودة، والمدينة الأرضية، والمدينة السماوية.

(أ) الجنة المفقودة:

للوهلة الأولى تختلط "واو" مع جنة الطوارق البدائية، وهى مدينة الأحلام حيث قام السلطان بطرد أقدم أجدادهم الذى ارتكب أحد الممنوعات. وقصة المجوس تسوق لنا صُورتين للحدث: الصورة الأولى تشبه إلى حد بعيد القصة الواردة فى التوراة؛ حيث طرد السلطان الجد الأول ماندام وزوجته؛ لأنهما ذاقا الفاكهة المحرمة. ومنذ هذا الحدث يُخفى الطوارق أفواههم النجسة خلف حجاب ويهيمون على وجوههم فى الصحراء (I، صفحة ١٨١ـ 254 - 249 II).

فى الصورة الثانية يهيم جد الطوارق على وجهه فى الصحراء، ويتيه فيها حتى يلتقطه رجال سلطان واو. وبسبب موهبته وقدرته على تنمية قطعان الجمال يقوم السلطان بمكافأته بتزويجه ابنته الكبرى، التى تستاء بسبب تزويجها لراعٍ بسيط؛ فتحرضه على رعى قطعانه فى الحديقة المحرمة؛ مما يثير غضب السلطان الذى يطردهما من المدينة ويهيم أبناؤهما فى الصحراء بحثًا عن واو (I، 712)، ومنذ هذه الأزمنة الأولى يعيش الطوارق حياة البدو فى الصحراء يراودهم حلم العثور على المدينة المفقودة. وهذه الفكرة المتسلطة عليهم تجعلهم يحاولون بناء مدينة واو على الأرض، أو البحث عن واو سماوية مختبئة، أو واو صوفية داخل نفوسهم.

(ب) مدينة واو الأرضية أو فتنة إرم

هو الطريق الأول الذى اختاره السلطان آناى الذى قدِم من تومبوكتو لبناء مدينة واو فى قلب صحراء الطوارق بين جبلى أكالوس وايدينان[1]. وبمحاولته إحياء الجنة المفقودة على الأرض بأيدى الإنسان فى القرن التاسع عشر، فإن آناى سار فى نفس اتجاه شداد الذى شيد إرم ذات العماد. إن واو السلطان آناى تعتبر انعكاسا لأسطورة شداد وإرم. وهنا نلاحظ ثوابت عديدة بين القصتين:

الموقع الجغرافى المركزى: فإرم شُيدت فى الجزيرة العربية التى ستصبح قلب الإسلام و"واو" شُيدت فى قلب صحراء الطوارق.

أهمية الذهب: فشداد جمع كل ذهب العالم لبناء مدينته، بينما استخدم آناى هذا المعدن الثمين فى عالم كان الجن قد حرَّموا استخدامه على بنى آدم. فقد قام آناى بخرق معاهدة قديمة جدًا، وتداول الذهب فى الورش الموجودة فى مدينة واو الجديدة التى اتسعت بسرعة بفضل ازدهار تجارة القوافل.

الغرور الذى أحاط بمشروع إقامة مدينة فردوسية على الأرض: فالإنسان لا يمكن أن يبنى "واو"، وأيديه الملطخة لا تستطيع أن تحيى الجنة المفقودة، غير أن وجود إرم يُعتبر تَحديًا، ومَظهرًا من مَظاهر خُيلاء الإنسان اللامحدود.

كارثة النهاية: ففى القصتين تُواجه المدينتان وسكانهما مصيرًا كارثيًا.

غير أنه بجانب هذه العناصر المشتركة تُوجد اختلافات مُهمة تذهب إلى عكس وقلب بعض خصائص أسطورة إرم.

مصير المدينة: ففى الأسطورة تتعرض إرم للطوفان، وتظل مبانيها قائمة على عُروشها، ولكنها تغيب عن أعين العالم وطرقاتها تطمس لآخر الزمان؛ فلا

---

(١) هذه المدينة تختلف عن مدينتى واو الكبرى وواو الناموس الليبيتين. ومن ناحية أخرى فإن قصة المجوس هى مادة لدراسة هى:
Jean Fontaine, "Un roman fleuve libyen: Les Païens d'Ibrahim Al-Kawni" IBLA.

يستطيع أىُ إنسان الوصول إليها. وبذلك تُوجد المدينة فى اللامكان الذى يخضع للقانون الإلهى تمامًا.

أما مدينة واو الجديدة التى بناها السلطان آناى فقد دُمرت تمامًا. وعلى مدار مائة عام كان المسافرون الذين يمَرون بأطلالها يُصيبهم التشاؤم منها، وَيعْتقدون أن الجنَ وأرواح الموتى يسكنونها وقد محت فيضانات عام ١٩١٣ كل آثارها (١١، ٢٣٥).

مصير مؤسس المدينة: قام شداد ملك عاد والعالَم بتحدى الخالق، ولم يمتثل لأوامره فكان جزاؤه أن محاه الله من الوجود هو وشعبه وجلله بالعار، وأصبح عِبْرَةً لمن يعتبر كما جاء فى القرآن. أما آناى فقد مات هو أيضًا أثناء تدمير مدينته غير أنه على عكس شداد فقد تمت تبرئته وَرُدَّ إليه اعتباره. فبعد موته نكتشف أن ثروته الوحيدة التى احتفظ بها فى خزائنه هى الكفن الذى يحتفظ به كل إنسان فى قبره "لقد ظلمانه". "لقد كان صادقًا عندما بنى واو. لقد كان صادقًا عندما شيد جنة الأرض غير أنه أخطأ عندما أعلا من شأن الذهب" (١١، ٣٥٢).

كما أن العقاب الإلهى الموجود فى النسخة الإسلامية لأسطورة إرم يتضاءل هنا كثيرًا. نعم إن السلطان أخطأ عندما اعتقد أنه يستطيع بناء مدينة فاضلة على الأرض، أو فردوس أرضى بأيدى الإنسان، غير أن تدميرها كان نتيجة غير مباشرة لهذا الاعتقاد.

فالسبب الأول يرجع إلى عدم نقاء الإنسان؛ فهذه الصفة أدت بالسلطان آناى إلى اقتراف أخطاء كثيرة من بينها إدخال الذهب إلى مكان محرم فيه. فبخرق المعاهدة التى بين الإنسان والجن أضاع المدينة التى دُمرت بفعل الصراع بين الجن وشعب البامبارا والضباع[1].

---

(١) نزع صفة الإسلام عن أسطورة إرم موضوع حساس جدًا من خلال إعادة قراءتها فى الزمن المعاصر. وهكذا ففى مسرحية الباب لغسان كنفانى (عام ١٩٦٤) المدينة دُمرت ورُد لشداد اعتباره: فقد أعلن حريته كإنسان فى تمرده واختياره الموت بمحض إرادته، إنه يفرض قدرًا يختاره بمحض إرادته ليصبح بطلا وجوديًا.

(ج) مدينة واو السماوية ومدن آخر العالم الصوفية

إذا كان من المستحيل على إنسان أن يشيد المدينة الفردوسية بيديه؛ فإن هذه المدينة قد تلوح للبَدوى المُشرِف على الهلاك. ففى اللحظة التى يموت فيها من الجوع والعطش فى قلب الصحراء تنزل الواو المختبئة من السماء، وتنغرز فى الرمال وتفتح له أبوابها لاستقباله. ولكن هل يعرف كيف يستحقها؟

هناك عبارة مقتبسة وروايتان تتحدثان عن هذا الموضوع. تقول العبارة المقتبسة إن من حالفهم الحظ ورأوا أبواب المدينة تُفتح أمامهم وتستقبلهم، يؤكدون أنهم لم يَرُوا حتى وفى أحلامهم مدينة تفوقها جمالاً وثراءً. وهم يُحذِّرون من أنه لا جدوى من البحث عنها؛ لأنها تختفى بمجرد خروج منْ استقبلته من أسوارها (١، ٨٥).

وهناك روايتان توضحان ذلك: فالواو السماوية تنزل أمام المسافر التائه، الذى يموت من العطش ويدخل إلى المدينة الفردوسية. ووسط الزهور وزقزقة العصافير يستقبله شيخ كبير وتقوم بخدمته فتيات صغيرات تتواصلن فيما بينهن عن طريق التخاطر.

وبعد أن يروى عطشه يرحل المسافر بعد أن يُمنح ثلاثة جمال، وزادًا للطريق. ويحاول المُسافر بعد ذلك أن يضع علاماتٍ على الطريق لهداية قبيلته لواو. غير أن عاصفة مفاجئة تمحو كل الآثار ويجد المسافر الذى فقد جماله فى العاصفة نفسه مرة أخرى وحيدًا ويعانى من العطش، وذلك لأنه نقض وعده بالمحافظة على السرية (١، ٣١٠، ٣١٤)، أما فى النص الثانى فنجد المسافر وهو تاجر فقد طريقه يحس العطش داخل قلبه، ويسرق أكوابًا من الذهب من المدينة السماوية التى استقبلته لبرهة، وبمجرد خروجه من المدينة تتحوَّل الأكواب إلى نحاس (١. ٣١٤- ٣١٨).

ومدينة واو الثانية هى مدينة صوفية؛ فهى مختبئة فى الصحراء وداخلية فى نفس كل إنسان فى آن واحد. فمنْ تعاليم الشيخ الكبير للزائر الأول إن "واو لا

يدخلها إلا من عبر وادى الآلام وهو الذى ولد مرتين"(١. ٣١٢). وهى لا تظهر إلا لمن تجاوز كل الاختبارات، وهى موجودة فى قلب كل إنسان. فلنناقش موضوع واو، تلك المدينة الموجودة فى قلب كل كائن والأخرى التى نبحث عنها فى الصحراء الخالدة"(١، ١٨٦)، "واو موجودة فى كل مكان، فى كل الصحراء" (١. ١٨٨)، "نحن نبحث عنها فى كل مكان بينما هى أقرب إلينا من حبل الوريد"[١] (١، ١٨٨)، "إن الواو الحقيقية موجودة هنا، وضلوعنا هى أسوارها، والصمت هو لغتها" (١، ٢٧٨).

وهذه الواو المختبئة هى صورة للمدن التى يضعها التصوف الإسلامى فى جزر آخر العالم، غير أنها لا تتطابق تمامًا مع مدلول المدن الأسطورية فى الثقافة العربية الإسلامية القديمة مثل: واو الأولى فى مواجهة إرم. بالرغم من الثوابت فإن هناك انقلابًا فى المساحة هذه المرة: فاللامكان الخاص بالمدن الإسلامية الصوفية "يقع كما هو الحال بالنسبة للقدس السماوية المسيحية فى آخر العالم، والواو المختبئة سماوية. غير أنها لا تنفصل عن الصحراء التى تعطى لها معنى ما (١. ٢١٢). فهى تخص عالمًا مُنْصبًا على الصحراء، وهى فى هذا التصور توجد فى قلب هذه المساحات الصحراوية الواسعة وتظهر لمن يعرف كيف يبحث عنها[٢].

وتبدو الأوجه المُختلفة التى تتخذها الواو فى أعمال إبراهيم الكونى كانعكاسات عدة إذا ما قورنت بالتصورات العربية الإسلامية للمدن الخيالية خارج الكون: الصور التى ترسلها معكوسة وتخلق عالمًا، كلٌّ ما فيه منجذب إلى مَركز موجود فى قلب صحراء البدو الطوارق. انعكاس وانقلاب يوجدان معًا لبناء

---

(١) إعادة صياغة لنفس عبارة القرآن ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾ (سورة ق الآية ١٦).

(٢) مثل هذا الانقلاب فى تخطيط (خريطة) المكان الخيالى حاول جبران خليل جبران إنجازه فى قراءته "لإرم ذات العماد" التى كتبها عام ١٩٢١، وظهرت فى البدائع والطرائف حيث جعل منها مدينة صوفية موجودة فى قلب الصحراء وفى قلب كل إنسان: فإرم الشاعر اللبنانى هى بالفعل مدينة الله الموجودة خارجنا والتى نحسها لأنها حقيقية وموجودة داخلنا هنا وفى كل مكان.

يوتوبيا أخرى أساسية فى أعمال إبراهيم الكونى؛ هى يوتوبيا تانيس وأتلانتس، يوتوبيا البئر والقارة المطموسة.

٢ - البئر والقارة المطموسة: الخسوف

(أ) تانيس ضد فايتون:

إن بداية الجزء الأول من رباعية "البئر" تحدثنا عن عالم متمركز هو الآخر. ففى قلب الصحراء توجد مضارب قبيلة بجانب بئر يقع أسفل جبل على سفحه جبانات. وهكذا يقوم هذا البئر بفصل عالم الأحياء عن عالم الأموات، ويقول عنه البدو إنه كان مصدرًا للحياة فى الأزمنة الأولى، فهو إذن يشكل مركزًا للصحراء بل مركزًا للعالم، وتمتد الصحراء حوله من كل جانب.

الفضاء إذن مَبنى على التضاد (البئر + الخيام ضد الصحراء + الجبانات) هذا التضاد هو الذى يضع أسطورة فايتون فى مواجهة تانيس.

"ذُكر فايتون فى مقولة مأثورة وضعها الكاتب فى بداية القصة للتأكيد على دوره فى تكوين الصحراء: ففايتون استولى على مركبة الشمس، ولكن لأنه مر بها قريبًا من الأرض فقد أشعل بها النيران وجفف ينابيعها، وأدى بذلك إلى خلق الصحراء الكبرى".

وفى مواجهة صورة فايتون (النامية من الخارج؛ لأنها نتاج الأسطورة اليونانية والتى وضعت خارج النص فى المقولة المأثورة) نجد صورة تانيس النامية من الداخل من خلال سرد الرواية.

وتظهر تانيس خارج هذه الرواية بصورة مُتكررة فى مُجْمَل أعمال إبراهيم الكونى، ويجب عقد مقارنة بينها وبين إلهة ليبية قديمة؛ تُعرِّفها التعليقات الموجودة أسفل الصفحات بأنها (تانيت) ربة البانتيون القرطاجى[1]. ففى رواية

(1) Dictionnaire des Mythologies sous La Direction d'Yves Bonnefoy, Flammarion tome L. rage 255- 6 et Mythes et croyances du monde entier, sous dir d'André Akoum Lidis -Brepols 1985 t. 2, p. 304-319.

الربات الحجرية عام ١٩٩٢ وفى صحفة ١١، توجد حاشية أسفل الصفحة توضح أن تنيس أو تنيت كانت ربة الخصوبة والجمال فى العالم الليبى القديم.

يحتفظ النص بكل ما يسمح لنا بمواجهة بين هذا الوجه والوجه الخارجى الموجود فى العبارة المأثورة.

إن اقتران وجه فايتون الذكورى والشمس يوازى العلاقة الخاصة التى تجمع تنيس الجميلة والقمر. كل ليلة يكون فيها القمر محاقًا يقوم البدو بالتوسل إليها لتكشف عن وجهها وتنير ظلمة الليل وتمنحهم نورًا مُبهرًا كنور القمر (البئر ٥١). من ناحية أخرى، فإن أحد الفلكيين القادمين من الهند قال إن وجه تنيس المبهر مُتَّحِد مع القمر برباط سُرى لا يعرفه سوى النجوم، وتنبأ بأن المياه ستتدفق وتجرى فى الصحراء ما دام وجهها أضاء العالم (البئر ٥٤) وأخيرًا يؤكد موتها العُرَى الوثيقة بينها وبين نجم الليل: ما إن ينطفئ نور "ابنة القمر" حتى يَعمَّ الاضطراب الكون، وتعمُّ الفوضى بين النجوم، التى تدور فى كل اتجاه ويحدث الخوف الأول (البئر ٥٥ ـ ٥٦). هذا الرباط يفسر لنا لعنة الذهب وحب الطوارق للمال. وأصبحت هذه هى عملة الصحراء منذ أن أصبحت تنيس -جدتهم الجميلة- تعيش على سطح القمر بعد موتها، فمن هناك كانت تبعث بأجزاء من جسم هذا النجم لتثبت أنها خالدة، وأصبح المال مقدَّسًا؛ لأنه هِبَةٌ من تنيس ولونه كئيب مثل القمر (المجوس ١، ٢٨٤ ـ ٢٨٦).

لقهر الجفاف والذهب المتوهج فى النهار، فإن تنيس بنت الليل والقمر الفضى، تملك الماء.

ويطلق اختفاء أخيها أتلانتس -الذى مات بفعل العطش بعد أن تاه فى فضاءات الرمال الشاسعة- انتقامها من الصحراء؛ حيث تُقرر تحويلها إلى حديقة خضراء. وعندئذ تبدأ فى النص ديناميكية الانعكاسات. فبعد التضادات الأولية نجد ديناميكية الانعكاسات تعمل عن طريق التعاكس.

هذه الديناميكية كانت ملحوظة قبل ذلك فى جزء من النص حتى قبل موت أتلانتس.

فتنيس وأخوها اللذان تاها فى الصحراء يَصلان إلى واحة تُطِل فيها نخلة عالية على بئر. وذات يوم تصل إلى هذه البقعة قافلة يقودها فارس نبيل (أمير)، وتتسلق تنيس النخلة مع أخيها. وعندئذ يرى الأمير انعكاس وجهها فى مياه البئر ويقع فى غرامها. ويضاف إلى هذا الانعكاس فى الأحداث انعكاس آخر فى النص هذه المرة. فالنص كله يصبح انعكاسًا لقصة الدرويش الثالث (القلندرى) فى ألف ليلة وليلة، والجدول التالى يوضح ذلك:

تنيس وأتلانتس	ألف ليلة وليلة
المكان: واحة غير مأهولة فى قلب الصحراء.	المكان: جزيرة مهجورة تقع فى بحار آخر العالم
تنيس التائهة فى الصحراء تصل إلى واحة غير مأهولة فى قلب الصحراء.	الأمير عجيب يصل إلى الجزيرة بعد غرق سفينته
قافلة تصل وتنيس تختبئ فوق النخلة مع أخيها أتلانتس	أحد المراكب يصل إلى الشاطئ وعجيب يختبئ فوق شجرة كثيفة.
أحد الأمراء يقود القافلة، وتظهر له تنيس فيتزوجها لضمان مستقبل أخيها.	أحد التجار يقود ابنه إلى الجزيرة ويخفيه لحمايته من النبوءة التى تنذره بسوء الطالع.
تضطر تنيس لقتل الأمير لإنقاذ أخيها.	الأمير عجيب هو المسئول عن موت الشاب.

هذه الفقرة من حكاية القلندرى الثالث (أو الدرويش الثالث) تم جذبها بواسطة مغناطيس قوى، جعلها تنتقل من عالم البحار الذى وضعتها فيه ألف ليلة وليلة إلى وسط الصحراء؛ قلب العالم الذى خلقته روايات إبراهيم الكونى. وقد

تم خطف العناصر ثم عكسها: انجذاب مكانى تجاه مركز العالم وعكسه. وتتشكل قصة أتلانتس الطوارق -كما يراها الروائى الليبى- بواسطة أساليب خاصة بالنصوص القصيرة.

(ب) أتلانتس الطوارق:

١ ـ البرهان أو الحجة فيما يلى:

عند موت أتلانتس تُقرر تنيس الانتقام له بإغراق الصحراء بالمياه. قامت باستدعاء المنجمين والكهنة وعلماء الفلك وعلماء الأرض وكلفتهم بإيجاد الموضع الذى يمكن أن تتدفق المياه من خلاله لتحويل الرمال الممتدة إلى حديقة خضراء (جنة خضراء) واتفق الجميع على مكان فى قلب الصحراء، مركز الكون. وتعطى تنيس الأمر بالحفر فى هذا الموقع. وبالفعل تتدفق المياه وتغطى الصحراء العطشانة بالبحيرات والأنهار، وقامت تنيس بتسمية هذا المنبع أتلانتس (أتلانتيدا) ونظرًا لازدهارها ونمو تجارتها ودورها كمنارة للعلم، امتدت من المحيط فى الغرب إلى النيل فى الشرق، ومن البحر المتوسط فى الشمال إلى النيجر فى الجنوب، وأصبحت هذه الأرض بمثابة جنة على الأرض (جنة الله على الأرض) وفيها السلطة للنساء فهن يشكلن جيشًا قادرًا على إخضاع بلاد وقرى وقبائل وشعوب بعيدة بينما الرجال تبقى فى البيوت وتضع الحجاب.

وظلت تنيس تحكم لمدة ٤٠ عامًا (وهذا الرقم له دلالة رمزية) فبعد موتها بأربعين يومًا غطت الكثبان الرملية المملكة، وكست أمواج من الرمال كل شىء. وأدى هذا الطوفان إلى فرار السكان وعودة الصحراء القاسية المتغطرسة مرة أخرى. ولم يبق غير بئر أتلانتس الذى بخضوعه لتغيرات غريبة فى مستوى مياهه يجف كل ٣٠٠ عام، وفقًا لدورات محسوبة من الخسوف القمرى. أما قارة أتلانتس فيبدو أن باطن الأرض ابتلعها بعد طوفان الرمال[١].

---

(١) هذا التصور ليس قاصرًا على كتاب "البئر"؛ فهو موجود فى كل أعمال إبراهيم الكونى ففى "المجوس" (١، ١٤٣) نجد ذكرًا لنهر أتلانتس الذى يجرى فى قلب الأرض.

٢- هجرة اليوتوبيا والتناص:

أتلانتس الطوارق والأتلانتس الأخرى: إن أتلانتس الطوارق عند الكونى لها مكانة وسط مجموعة الأتلانتس التى وجدت مكانها فى الأدب الغربى بعد نصوص أفلاطون (تيميوس وكريتاس). فهى أولاً تتوافق مع التطور الذى حول أتلانتس إلى مكان مثالى ورائع (عند أفلاطون كانت أتلانتس قريبة من يوتوبيا مضادة فى مقابل أثينا). ويرجع هذا الانقلاب فى المعطيات الأولية فى الأدب الغربى إلى اكتشاف أمريكا[١]. هذه القارة التى رأى فيها القرن السادس عشر بقايا عالم مندثر. ومنذ ذلك الوقت أعاد الكتاب كتابة النص الأصلى ناشرين رؤية إيجابية للحضارة المندثرة التى تمثل العصر الذهبى، ومع الوقت اتخذت الأسطورة معانى مختلفة مثل الإيمان بالتطور فى عهد بيكون، والحنين لرومانسية الجنة المفقودة، والخوف من تدمير الكون المعاصر.

إن أتلانتس الطوارق لإبراهيم الكونى تتفق مع الجيل الثانى من الأتلانتيس فى الحنين للجنة المفقودة. وهى تقترب بشكل خاص من واحدة بالذات وهى أتلانتس Atlantide (1919) لمؤلفها Pierre Benoît التى حدد لها مكانًا خاصًا حيث تقع فى" الهوجار" Hoggar.

إن الخيال الذى اختار الصحراء من بين كل الأماكن لتكون موضع القارة الفاضلة أتلانتس يُنمى فرضية علمية كاذبة دافع عنها لأول مرة Etienne Félix Berliou فى عمله كتبه عام ١٨٨٣ اسمه Les Atlantes, Histoire de L'Atlantis et de L'Atlas Primitif, Lyon

إن النظرية التى طرحها لم تلق اعترافًا جادًا؛ غير أن النجاح الكبير الذى عرفته رواية Pierre Benoit، ساهم بلا شك فى جعلها تدوم. فى عام ١٩٢٥ تم

---

(١) هذه المعطيات والتى تليها مأخوذة من تحليل لشانتال فورسيه Chantal Fourcier لأسطورة أتلانتيس فى " الأتلانتس". Dictionnaire des Mythes littéraires, sous la dir. Pierre Brunel, ed du Rocher, 1988, P. 197 -207.

فتح أحد القبور فى الهوجار، واعتبر أنه قبر الجدة المشتركة لكل قبائل الطوارق (Kel Rela-Tin Hinane)، والذى رؤى فيه (فى القبر) اسم أنتينيا Antiné، ملكة أتلانتس فى رواية Pierre Benoit وكانت الفرضية الصحراوية راسخة فى العقول حتى دفعت Charles André Julien، عام ١٩٣١ لكتابة بعض السطور عما أسماه فى كتابه تاريخ إفريقيا الشمالية Histoire d'Afrique du Nord، "الأسطورة" La légende نحن نعرف مصير نص أفلاطون فى التيمايوس Timée، إن المملكة "الجزيرة" أتلانتس قد بسطت سيطرتها على ليبيا وحاولت غزو مصر واليونان، غير أنها اختفت تحت الأمواج. وهذه القصة الفلسفية لا يأتى ذكرها كثيرًا رغم أنها أثارت العديد من التعليقات الساخرة، رغم أنها تدخل فى مجال طب الأمراض النفسية".(ص ٥٢).

عاشت الفرضية العلمية، غير أن الخيال ما لبث أن حل محلها لكى يقوم بتحديد المكان الصحراوى، وحصلت على مكانتها بجانب كل الفرضيات الأخرى، والتى تعاقبت أو عاشت جنبًا إلى جنب من جزر الأسرر إلى جزر الكنارى، ومن عالم ما تحت الماء، إلى الفضاء ما بين المجرات السماوية. هذا الموضع هو الذى اختاره إبراهيم الكونى لتأسيس أتلانتس.

فتنيس مثل أنتينيا حكمت مملكة مترامية، انبعثت من أعماق حيز به زمانية لصحراء أسطورية. غير أن المقارنة بينهما تقف عن هذا الحد. فإذا كانت يوتوبيا إبراهيم الكونى تحتفظ بمكانها ضمن سلسلة الأتلانتس الصحراوية، فإنها من أوجه كثيرة تعتبر عكس يوتوبيا Pierre Benoit ففى حين أن أتلانتس الروائى الفرنسى مشحونة بالجيش ومغامرات الاحتلال، أراد الروائى الليبى أن تكون روايته نابعة من البيئة الراسخة فى مجتمع وعالم الصحراء الذى لم يذهب إليه Pierre Benoit أبدًا.

ومن ناحية أخرى فإن أتلانتس الكُونى تختلف عن أتلانتس الغرب، والتى كتبت بعد الحرب العالمية الأولى فى نقطة أساسية؛ وهى أنها سواء أكانت تحت

الماء أم فى الفضاء فإن أتلانتس كما تراها Chantal Fourcier هى انعكاس وصورة مقلوبة للغرب: فهى قوية جدًا وهشة فى آن واحد ودائمًا مهددة[1].

أما أتلانتس إبراهيم الكونى فهى أبدا ليست انعكاسا ولا صورة مقلوبة للغرب؛ فالانعكاسات والصور المقلوبة التى تميزها ذات طابع مختلف وتظهر جلية إذا ما وضعناها وجها لوجه أمام نموذج أتلانتس الذى نجده عند أفلاطون.

(ج) انعكاسات وانقلاب: من أفلاطون إلى أتلانتس الطوارق.

كما هو الحال فى كريتياس وفى معظم الاقتباسات الأدبية التى اقتبستها أتلانتس الطوارق للروائى الليبى تعتمد على أسلوب الراوى الذى هو أحد شخصيات القصة؛ فمجمل النص يقوم بنقله زعيم القبيلة لحفيده على قمة الجبل الذى يشرف على بئر أتلانتس تحت ظلال شجرة سنط[2]. إن العلاقة بين مكان هذا الحكى (مكان الخطاب)، وهو قمة الجبل ومكان السرد الرئيسى الذى يحكى عنه، وهو بئر أتلانتس، مما يخلق ديناميكية الانقلاب والانعكاس القائمة عليها أسطورة تتيس.

إن العلاقة التى تحكم السرد الثانى Métadiégétique، والذى يتداخل فى السرد الأول، هى علاقة تيمية Thématique، مبنية على التضاد بين حالة المتكلم - شيخ القبيلة "الآن" وهى حالة من التعاسة وبين الماضى البدائى "والفردوسى" للعالم الذى كانت تحكمه الأميرة تتيس.

الانعكاسات والانقلابات تدخل فى عالم السرد كما أنها حرفية فى المحيط الأطلنطى:

الموضع: أتلانتس تيمايرس عبارة عن جزيرة أكبر من ليبيا وآسيا مجتمعتين، وتقع أمام أعمدة هرقل، وتفسح المجال لجزر أخرى، حتى تمتد إلى كل القارة المواجهة لها، والتى تحيط بهذا البحر.

---

(١) Chantal Fourcier، صفحة ٢، ٥.

(٢) البئر، صفحة ٤٥- ٥٦.

أما أتلانتس إبراهيم الكونى فتقع فى وسط الصحراء والعالم أجمع؛ فهى ليست أرضًا موجودة على سطح الماء، بل أرضًا كونتها ثنايا صحراء الرمال فى مواجهة الأمواج المتصاعدة من بئر موجودة فى مركزها.

ممارسة السلطة: فى مقابل الجنس الذكورى لأطلس وملوك الجزيرة نجد السلطة الأنثوية للأميرة ـ الربة تانيس/تانيت.

نهاية المملكة: فى القصتين تحدث كارثة تقضى على أتلانتس. غير أن هناك تضادًا؛ ففى نص أفلاطون، تنهار أتلانتس وتبتلعها المياه، أما فى رواية الروائى الليبى فإن طوفانًا من الرمال يغطى كل شىء: الأرض المروية والأنهار والمدن. كما لو أن فم البئر ابتلع كل شىء وحافظ عليه فى باطن الأرض (نهر أتلانتس الذى يجرى تحت الأرض فى قصة المجوس).

مرة أخرى تثبت القاعدة المنهجية لعملية بناء اليوتوبيا فى أعمال إبراهيم الكونى: فمنطقة "اللامكان" لأتلانتس ـ كما فى نموذج أعمال أفلاطون- هى الصحراء عند الكونى، ويجتذبها بشدة مركز العالم ويبتلعها بئر أتلانتس.

وعلى هذا فإن الأسطورة الإغريقية النامية من الخارج معكوسة تمامًا، وأدمجت فى أساطير أخرى داخلية لإعطاء الحياة لأتلانتس الطوارق.

إن القاعدة المزدوجة التى تنص على الانجذاب للمركز، وعكسها التى أوضحناها قبل ذلك كما هو الحال بالنسبة للنموذجين اللذين تمت دراستهما سابقًا (الواو/إرم الطوارق والواو/ المدينة) تثبت بالنسبة لليوتوبيا الأخيرة: فهى تتصدر الأعداد لجزيرة الحكيم فى أعمال إبراهيم الكونى وخاصة فى رواية "نزيف الحجر".

٣- الجبل والحكيم: نزيف الحجر

من الممكن اعتبار الرواية الفلسفية "حى بن يقظان" لابن طفيل خلال القرن الثانى عشر نموذجًا لجزيرة الحكيم فى الثقافة العربية الإسلامية، وتقودنا المقارنة بينها وبين رواية إبراهيم الكونى للملاحظات التالية:

١- الموقع:

تدور أحدث رواية ابن طفيل فى جزيرة نائية على تخوم العالم المعروف آنذاك على هامش جزيرة سيلان، فى تلك المناطق التى يعتقد المسلمون أن آدم نزل بها بعد أن طُرد من الجنة. أما إبراهيم الكونى فيختار الصحراء، خاصة مناطق الجبال الشاهقة المقدسة التى يوجد بها الماعز الجبلى والكهوف المغطاة بكتابات بالتيفاناغ (Tifinagh) (لغة البربر)، ورسوم منحدراته الصخرية. وهذه الجبال معزولة وسط محيط هائل من الرمال. إن قاعدة الانعكاس الطوبوغرافى تعمل هنا مرة أخرى بشكل واضح.

٢- البطل والخصم:

حى بن يقظان يُقدَّم إلينا على أنه طفل متروك وحيدًا، أو -كما تقترح رواية أخرى- أنه كائن مثل آدم ظهر دون ولادة، وتقوم برعايته الغزلان، التى يتماهى معها حتى يأتى اليوم الذى تموت فيه الغزالة-الأم التى تتبناه. وقتها يدرك أنه ذو طبيعة مختلفة. وهذا ما يجعله يبدأ فى البحث عن المعرفة، والاكتشاف بالتأمل- النظام الأفلاطونى الجديد "للإشراق" système néoplatonicien de l'illumiation، كما انتقل إلى الإسلام. وهكذا وصل إلى أعلى مرتبة من المعرفة بعيدًا عن كل مجتمع إنسانى، وكل رؤية دينية. وكانت مواجهاته مع المجتمع فاشلة، فعاد مرة أخرى إلى جزيرته. التضاد واضح جدًا من أول وهلة فى رواية الروائى الليبى: فالطفل المتروك وحيدًا هو قابيل بن آدم، ممثل الحضارة الحديثة، بكل ما فيها من همجية ومن تدمير. فهو يتيم أنقذته غزالة شرب دمها وهو رضيع، ومنذ تلك اللحظة أصبح لا يقتات إلا على اللحم. وهناك نبوءة تؤكد أنه وصل به الحال إلى أكل لحوم البشر. وقد استعمل كل وسائل التكنولوجيا الحديثة لقتل الغزلان حتى لم يتبق أحد؛ فبعد أن قتل آخر غزالة خلال حملة صيد بالهليكوبتر فى مشهد جدير بفيلم Apocalyps Now (يوم القيامة الآن) يتجه نحو الماعز الجبلى، روح الجبل المقدسة، وفى مواجهة ذلك، نجد بدوى الطوارق، البطل العاقل، الذى يعيش فى

عزلة فى جبل المدونات يتقدم فى طريق المعرفة بكل الصلات العميقة التى تجمع عالم الإنسان بعالم الحيوان فى الصحراء. وهذا البحث يقود إلى اكتشاف؛ هو أن روح الأب انتقلت إلى الماعز الجبلى، الذى ما هو إلا نسل الأب. أمام لوحة متجزئة فى الصخر تمثل الماعز الجبلى الكبير، الذى يقتله قابيل فى مشهد شبه شعائرى، ويتحول بعده إلى آكل لحوم البشر، كما تقول نبوءة السحرة. وهذه الجريمة تطلق الطوفان الثانى الذى طال انتظاره فى الصحراء.

حى بن يقظان	نزيف الحجر
المكان: جزيرة مهجورة فى البحار البعيدة.	المكان: جبل غير مأهول فى قلب الصحراء.
حى مثل آدم ليس له أب أو أم من البشر.	قابيل (ابن آدم) يتيم متروك.
حى ينتقل من حالة الطبيعة الحيوانية إلى أعلى مراتب المعرفة.	قابيل يأتى من عالم الحداثة بأخلاق عنيفة وحيوانية.
حى البطل تربية غزالة	قابيل كائن غير عاقل تنقذه غزالة
عندما ماتت أمه يكتشف حى بعقله أنه ليس حيوانًا	حكيم الجبل يكتشف أن كل فرد من الطوارق هو من سلالة الماعز الجبلى الكبير
حى يكتسب الحكمة والمعرفة	قابيل يزداد فى عنفه وشراسته
حى ييأس من المجتمع الذى يكتشفه فى جزيرة قريبة، ويقرر العودة إلى جزيرته ليعيش فيه.	البطل الحكيم يقتله قابيل الرجل "المتحضر" الذى يريد افتراسه.

الختام:"مكان" اليوتوبيا عند إبراهيم الكونى

واو وتانيس الطوارق وجبل الحكيم ليست أماكن مستقلة تفصل بينها حدود النصوص فى الكتب التى ندرسها هنا. فهى تظهر كثيرًا فى كل الروايات التى تشكل مجموعة أعمال الكونى. فهناك مساحة واحدة، حيث تُظهر الخريطة ذات الدوائر المركزية قوة جذب نقطة واحدة؛ وهى مركز الصحراء والعالم[1]. إن أماكن اليوتوبيا عند إبراهيم الكونى تقوم بفعل المغناطيس الجاذب نحو المركز، فكل هذه المادة المكونة من الأساطير المختلفة الداخلية والخارجية تُجمع فى الكتابة حتى أنها تتداخل فى بعضها وتختلط.

حتى "اليوتوبيات" نفسها تميل إلى أن تتطابق كما يظهره لنا هذا الحوار المأخوذ من المجوس:

- ولكن أين اختفت مملكة تانيس؟

- من يعرف؟ قد لا تكون اختفت. فيقال إن مملكة تانيس هى الواو الموعودة.

- والواو، هل اختفت؟

- من يعرف؟ يقال إنها موجودة دائمًا هناك فى مكان ما فى الصحراء (١، ٢٨٦).

عند نقطة الجذب المركزية للكون الذى تم خلقه، تتقاطع محاور متماثلة، كما لو كانت مرايا مكانية- زمانية: هذه المحاور هى عبارة عن ثنايات للمكان والزمان تنشأ على جنباتها عن طريق الانعكاس التصورات، كما يتضح من الرسمين التوضيحيين التاليين:

الرسم رقم ١: الزمن ومحور التماثل Axe de symétrie:

الزمان

١ - الواو الفردوسية.

٢ - الجد الأكبر للطوارق يطرد من الجنة إلى عالم الجفاف الصحراوى.

---

(١) مرفق الخريطة التى يقدمها الكاتب كإضافة لرواية الصحراء.

٣ ـ أول حكم للماء: تانيس وأتلانتس.

٤ ـ طوفان الرمال، عودة انتصار الصحراء.

٥ ـ زمان التيه فى الصحراء ووجود البدو المؤقت والدورات المنتظمة للجفاف والفيضانات.

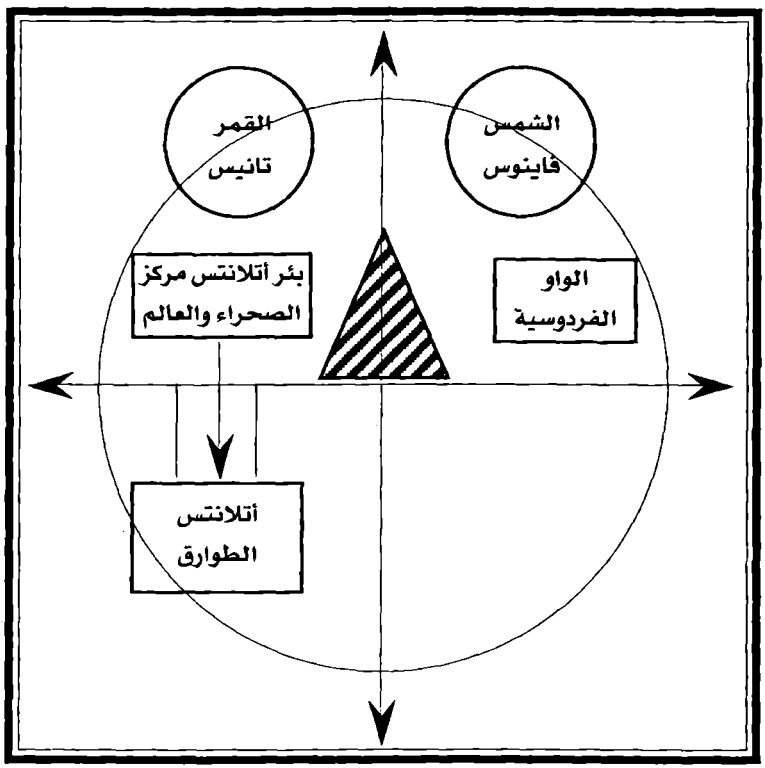
٦ ـ الواو الفردوسية.

٧ ـ انتظار الفيضان الجديد وحكم الماء مرة ثانية.

٨ ـ العودة المنتظرة إلى الفردوس.

٩ ـ واو الفردوس.

الرسم رقم (٢): الفضاء ومحاوره المتماثلة:



إن ديناميكية الكتابة عند إبراهيم الكونى تتبع قوانين تشبه بلا جدال النجوم العالية المتلألئة فى علم الفلك Supernovae، فهذه النجوم الناتجة عن انفجار نجم كبير تخلق سحابة تستجيب للجاذبية الكونية فتظل تدور حول نفسها، ملتقطة كل ما تجده فى مجالها، ثم تسقط على مركزها، حيث تقوم الحرارة القصوى بصهر كل العناصر المختلفة مولِّدة كوكبًا جديدًا ونظامًا شمسيًا جديدًا وثقبًا أسود، حيث تتعدم قوانين الزمان والمكان ثم تنعكس.

فى أعمال إبراهيم الكونى توجد سحابة ضخمة تجمع حول الجوهر الأسطورى القديم للذاكرة الجماعية للطوارق أساطير ونصوصًا وبقايا من الثقافة الشفهية من كل أنحاء العالم العربى - الإسلامى، وأفريقيا السوداء جنوب الصحراء بالغرب، والتى تنجذب جميعًا نحو نقطة هى قلب الصحراء والعالم؛ حيث كل شىء ينعكس فى الزمان والمكان ليتلاحم ويتولد عنه عالم جديد، هو الكون الخيالى للروائى الليبى الذى يعتمد على ديناميكية الانعكاس والتعاكس.

انعكاس وتعاكس، ونقطة مركزية: هكذا هى يوتوبيا الطوارق عند إبراهيم الكونى. هى ما يحكم به باستمرار البدوى المتنقل دائمًا. هى نقطة ثابتة ومركزية، مدينة حضرية مثالية يعرف أنه طرد منها، أتلانتس، المدينة القارة التى ابتلعتها الرمال والتى يحكم بإيجادها أن اليوتوبيا ارتدادية لا يمكن فصلها عن الأساطير، التى تُعد أسطورة الحياة الأعظم من بينها. فالبدوى المشرف على الموت من العطش والذى ينتظر الجنة المفقودة، يراها بسرعة قبل أن يموت، ولكنه لا يستطيع بناءها بيديه. هذا البدوى لا يستطيع العثور على الطريق المؤدى لها إلا داخل نفسه من خلال البحث الفردى عن توافقات مختبئة تربط بين الكائنات برباط لا يمكن فصله، تربط بين الحيوانات والجن وبين العناصر والقوى الخارقة. هذه هى الحقائق الغامضة التى يكتشفها الحكيم وهو فوق الجبل المقدس[1].

---

(١) كل ما أوضحناه خاص بالانعكاس والصور المزدوجة والتعاكس، البئر والنزول إلى الأعماق السفلى (Sove) يذكرنا بما قاله Gilbert Durand عن الضمير المعاكس فى كتابه Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas. 1969.، نذكِّر بصفة خاصة =

هذه المواضع تمتد من العلاقة بين الانعكاس والتعاكس والانجذاب لنقطة مركزية لتلعب لمصلحة مساحة أخيرة ماثلة فى أعمال إبراهيم الكونى؛ وهى الكتابة. التى تُذكر دومًا مصحوبة بتواريخ بعد نهاية القصة مباشرة. فيما يلى قائمة بالكتب التى تم تحليلها فى هذا التحليل.

١ ـ البئر: وارسو ـ جبال كاربات ـ يناير إلى أبريل ١٩٨٦.

٢ ـ الواحة: موسكو ـ نوفمبر ١٩٨٧ - مارس ١٩٨٨.

٣ ـ أخبار الطوفان الثانى: موسكو ـ أبريل مايو ١٩٨٨.

٤ ـ نداء الوقواق: بيرن- موسكو ـ طوكيو ـ أغسطس ـ ديسمبر ١٩٨٨.

٥ ـ نزيف الحجر: موسكو ٢١ مايو ١٩٨٩.

٦ ـ المجوس (الجزء الأول) الصحراء الليبية ـ طرابلس ـ ليماسول (قبرص) ٢٠/١٢/١٩٨٩ ـ ٢٢/٧/ ١٩٩٠.

٧ ـ المجوس (الجزء الثانى): موسكو جنيف ـ ليماسول ـ طرابلس ٢٣/٧/١٩٩٠ ـ ٢٨/ ١٢/ ١٩٩٠.

وهكذا ينفرط عقد مراحل هذا البدوى الكونى "من آخر العالم"، حيث تتحدث الأعمال الناتجة من ترحاله عن الحنين لمركز يريد أن يغزوه بالكتابة، وهو القلب النابض للصحراء الذى يتردد صداه فى كل أعمال الراوئى الليبى إبراهيم الكونى. وهذه النقطة المركزية هى مكان اليوتوبيا الموجودة فى أعماق الصحراء والإنسان فى وقت واحد، تعكس صورة الفضاء الذى يزيل كل الحدود ويشمل العالم أجمع.

= باستشهاده بكلامه المأخوذ عن Victor Hugo والمأخوذ من كتابه: "Contemplation Suprême, "Post-Scriptum de ma vie"، وهى ترديد كامل الخصائص التى استخرجناها من أعمال إبراهيم الكونى "شىء غريب، أنه يجب أن تنظر إلى الخارج، ولكن من داخل نفسك". إن المرآة العميقة المعتمة توجد فى أعماق الإنسان. عندما ننحنى فوق هذا البئر، فإننا نرى العالم الواسع ـ على بعد مسافة كبيرة ـ فى دائرة ضيقة.

مدينة، واحة، صحراء
نفى الخلق

ريما سليمان

عندما تصبح الصحراء نقطة التقاء الخالدين؛ وهما الزمان والمكان، تشرف الرحلة على نهايتها، وخلف السراب تلوح رؤية. إن الرحالة (المسافر) يتهيأ لترك مسيرته والدخول إلى سكون الحركة، واللحاق بأزلية ثالثة أو غزو أزلية أولى. إن "وطن الرؤى السماوية"[1] هو البحث عن رؤية مدفونة فى سراب أرضى، البحث عن "الواو"، الرحلة نحو الأصل، غياب وأزلية فى آن واحد.

فالأب والابن اللذان يرتحلان فى الصحراء للبحث عن هذا البلد "بلد السعادة والخلاص الأبدى" يقتربان من النهاية التى هى بداية جديدة أو تأكيد الرفض لهذه البداية.

إن نص الكونى هو إعادة كتابة لسفر التكوين، هو ملحمة معكوسة (ملحمة-ضد) للخلق، وإنكار لطريقه. إنه تأريخ لرحلة معكوسة تتجه نحو وحدة لا يمكن

---

(١) أول قصة من ديوان النثر البرى من أعمال إبراهيم الكونى ظهرت عام ١٩٩١ عن دار التنوير ـ تاسيلى للنشر، ليماسول قبرص؛ وهى "وطن الرؤى السماوية"؛ وهى قصة بحث، ومراحل رحلة: أب مهموم بتحرير ابنه من عبودية الطبيعة والزراعة، فيقرر كسر كل القيود (الأرض ـ الزوجة ـ القبيلة..) وبدء السير فى الصحراء للبحث عن الجنة المفقودة، أرض الميعاد "الواو"، تستمر الرحلة عدة أيام دون توقف فى قلب الصحراء، حيث لا يوجد سوى "فضاء عار، أفق وسراب"، ثم تلوح فجأة مساحة فردوسية "التل الأحمر"، ثم تبدأ شعائر الخلاص يتناول الأب والابن الفاكهة المسممة فى هذه الجنة قبل أن يتلاشيا ويجدا موطن السعادة والهناء.

تحديد مكانها؛ لأنها موجودة قبل "الكائن" نفسه. ما هذه الرواية الجديدة للفرد والجماعة، للخالق والمخلوق؟ كيف تظهر الرؤية على خلفية الحكمة الشرقية[1] التى تتحاور معها ثم تتجاوزها؟ كيف تبدو وتوجد فى نسيج الأدب والفلسفة؟ تقارب، انصهار، إبادة: الحركة المعاكسة لكل الأشياء والكائنات تنفى الخلق الذى يلغى فعل الانفصال الأول والمسافات لإعادة الحشود إلى الوحدة، حيث تتلاشى فيها. كل الحدود بين الأشياء والكائنات تسقط، وكل الأشياء تصبح مجرد صورة لشىء واحد. وتختفى الزوايا ولا يتبقى سوى شكل الدائرة فى هذا الفضاء اللامحدود. ولأن الدائرة لا تعرف الزوايا، فإنها لا تعرف أيضا نقطة الانعطاف؛ بما أن المسافات مستمرة ولا نهائية مثل الصحراء، فإن المسافات تكون مستمرة ولا نهائية. "وتستمر الصحراء فى الامتداد والتباعد طوال الرحلة". وهذه البداية تتعارض مع مفهوم البداية نفسه؛ بما أن نقطة الانطلاق ليست ظهور حدث أو الكشف عن غموضٍ ما أثناء ظهوره. ولكن النص ينبع من حركة مستمرة كأنه يبدأ من نقطة تسبقه. هذه الدائرة تظهر فى مستوى الجمل نفسها التى تصبح مرآة لها.

"الأفق يولد (...) من الأفق": نفس اللفظ يشكل حدود الجانبين؛ لأن البداية مثل النهاية عبارة عن أفق دائم ومستمر.

فما إن يبدأ النص حتى تلوح كلمة "النهاية". هذا المكان العارى (...) يولد منه ـ قرب النهاية ـ أفق آخر، أفق شرير. طريق واحد يسير فيه الأول والأخير. حان الوقت لتختفى الأشياء ولتتقلص العناصر وتغيب فى دائرة، فى غياب متكرر. الباطن والظاهر، السطح والعمق، يحيلنا إلى الحقيقة نفسها، مؤامرة الغياب. إن العنصر المشترك بين "المكان العارى، الفراغ (..) والأفق" هو غياب متصاعد. مكان عار حيث الغياب، واضح ومميز، يولد الأفق من المسافة والتباعد، من استحالة الوصول والنجاح، سراب، تمجيد للغياب الذى يأخذ شكل الحضور هو

---

(١) هذه العبارة تستخدم هنا بمعنى الرؤية الصوفية.

الذى ليس إلا فراغًا: كل هذه العناصر تجعل من الصحراء مملكة الحدود والحواجز المستحيلة، مكانًا-فضاءً أبديًا.

هنا تظهر هذه الرحلة المعاكسة. إن نص سفر التكوين يكرس الانفصال الإلهى كأول إشارة للخلق. ومنذ هذه اللحظة يصبح الفضاء (المكان) الخالد الذى يشبه دائرة بلا حدود أو محور انفصال، يصبح هو مكان العودة إلى ما قبل الخلق، إلغاء لصورة الكون الأول.

"الله يقول: إن هناك قبة زرقاء وسط الماء، إنها تفصل الماء عن الماء. وقد كان. خلق الله السماء التى تفصل الماء الموجود تحت السماء[1]، عن الماء الموجود فوق السماء". إن الخلق الأول هو انبعاث منظم نشأ عن طريق الانفصال وتحديد المكان بدقة "فوق"، "وسط"، "تحت"، بينما فى الصحراء تنعدم النتوءات والجغرافيا: "ألا توجد أية كثبان رملية (...) فهذا المكان لا ينحنى ليكشف عن واد". هنا، المكان لا يعترف بالانفصال الأول. وهذا يتضح من إيماءات أسلوب النفى التى يزخر بها النص. فلا يوجد أعلى أو أسفل فى هذه الأرض "المسطحة والمكشوفة".

هذا النفى للخلق هو "العودة" (لأفلوطين) L'épistophé، نصف استدارة تقوم بها الأكثرية للحاق بالحجة الأولى، وهى حركة مضادة لانبثاق الروح القدس، من الأب والابن الذى هو أصل الخلق عند أفلوطين[2].

فبالنسبة له فإن التعددية تذكرنا بالفرد، فهى عبارة عن حنين للأصل، وهو ما يظهر فى إجابات الأب عن أسئلة الابن؛ "لأن لديها حنينًا للأب فهى تريد أن

---

(١) سفر التكوين، ٦-٧.

(٢) ارجع إلى أفلوطين، Ennéades VI,VIII، الـ Epistrophé، بالنسبة لأفلوطين: فإن الواحد أو الفرد يمثل العمل النهائى، ومن خلال هذا الفرد تنتج الغزارة والانبثاق، الذى يُسمى انبثاق الروح القدس من الأب والابن. وهكذا فإن الذى خرج من الوحدة الواحدة يذكر بالوحدة التى انبثق عنها، ويلتفت إليها للحاق بها. نصف الاستدارة هذه تجاه الأصل هى ما يسميه أفلوطين Epistrophé (العودة -الرجوع).

تنظر إلى أبيها الذى يسكن السماء (...) كل الأشياء التى ولدت وخلقت على الأرض تحاول الصعود إلى السماء؛ لأنها تعتقد أن الأصل يوجد فى السماء، فى النور". فالنور عند أفلوطين هو المرحلة الأولى لعملية يكون الظلام الدامس للمادة هو مرحلتها الأخيرة. الـ Epistrophé، (الرجوع-العودة) هى عودة الأجزاء المظلمة إلى الوحدة المضيئة. وهكذا تختلط العناصر لإيجاد المكان الأكثر قدما فى التاريخ حيث تم الخلق؛ ذلك الخلق الذى تناوله سفر التكوين. "فى زمن يهوى ـ خلق الله الأرض والسماء، لم يكن قد خلق بعد أية شجرة من أشجار الحقول على الأرض، ولا كانت قد نبتت أية عشبة من أعشاب الحقول[1]. وهكذا ففى هذه الصحراء لم تنبت أية أعشاب. والسماء "جرداء" وهذه الصفة عادة تطلق على الأرض: فهنا السماء أصبحت مرآة الأرض: "بعض السحاب هائم" تماما مثل صورة المسافرين.

هذه العلاقة الجديدة بين المرتفع والمنخفض هى نفس العلاقة بين هوية الشىء وانعكاسه فى المرآة. كل عنصر يتعرف على "ذاته" فى "الآخر". والمعادلة الجديدة هى معادلة التكافؤ. فالأمر لم يعد يعنى صيغة الاختلاف أو المقارنة. فهذا التكافؤ هو "الهوية". فالطبيعة تتجه نحو الهوية لتجد الفضاء ـ النقطة، اللافضاء أو اللامكان. فى هذه الرؤية الحلولية (Panthéiste)، القائلة بوحدة الوجود) كل العناصر ليست إلا صورة للوحدة.

إن فعل "ينحنى" S'incliner، هو الذى ينتج عن حركة العودة بما أن "السماء تنحنى فوق المسافرين". فهذا الفعل يحقق ويجسد ما أسميناه L'Epistrophé، بالإضافة إلى هذا الحنين لتضيق الفجوة بين الأشياء. "الشمس تثور على الطبيعة فى وقت الربيع هذا". كما أن الصحراء كلها تصبح ثورة ضد الطبيعة، تصبح معاكسة لها. فعن طريق التناقض الظاهرى (Oxymore)، وهو التوفيق بين المتضادات (فى علم البلاغة)، يكون التصريح والتعبير عن التمرد، والرفض التام.

---

(١) سفر التكوين، La Genèse, II,4b-5.

هذه "المسافة" من الانفصال تصبح "ممتدة". إن لها سمكًا مضادًا لفكرة الخط الحدودى نفسها. مما يخفف من حدة الانفصال ويضعفه.

إن دائرة الزمان هى صورة لهذه الأبدية الجديدة. "طوال الرحلة (...) أيام وأيام". أن استمرار الوقت وامتداده هو إنكار ونفى لزمن الخلق؛ حيث الانفصال شديد الوضوح. إن الرحلة فى هذه الصحراء تستمر ليلاً ونهارًا: "ففى النهار كانا يرتحلان (...) وكذلك فى الليل. فهذا هو العودة لزمن ما قبل الانفصال. ﴿**الله الذى جعل لكم الليل لتسكنوا فيه، والنهار مبصرًا**﴾[1]. وهكذا فإن الليل والنهار يشكلان فى القرآن -كل على حدة- وحدة زمنية لها حضور ووظيفة محددة؛ بينما الصحراء لا تقبل إلا بوحدة الزمن الكاملة والكلية.

الليل والنهار هما كيان زمنى واحد، تحركهما نفس الرحلة، وتتسلط عليهما نفس فكرة الحركة. إن خلق الله يتم فى الزمن: فإذا ألغينا عناصره فقد ألغيناه هو.

إن النص هو نص آخر الزمان. ففى سورة القيامة[2]، يكون الامتزاج بين كل العناصر، بين الشمس والقمر، علامة على وقوع القيامة. وهو أحد شروط النهاية؛ لذلك نجد معالجة خاصة لزمن الحكاية فى الإيجاز المؤسس للوحدات الزمنية: "أيام وأيام (...) وبعد ثلاثة أعوام من الحب والدراسة والسجن (...) خرج من الواحة وسار سنين فى الصحراء (...) ثم كرَّس نفسه للناس خلال سنوات إضافية". إن حدود الزمن غامضة وشفافة فى آن واحد. ولذلك فمن السهل إضافة ليس فقط الليل والنهار وإنما مساحات زمنية أوسع أيضًا.

إنه انصهار متصاعد، كأنما هذه الحركة تبتلع الزمان، وكأن نصف قطر الدائرة لا يتوقف عن الاتساع: ليل ونهار وسنين للوصول فى النهاية إلى المدى الأكثر أهمية، وهو الأبدية.

---

(١) القرآن: سورة غافر، الآية ٦١.

(٢) سورة القيامة (رقم ٧٥) الآية ٩.

إنها فى هذه الحالة، كتابة زمنية للفعل "ينحنى". هى إلغاء للزمن والعودة إلى ما قبل الزمن. هذه الحدود غير الواضحة ترتكز على بنية النص.

ولأن النص ينبنى على الحذف، فإن السرد لم يحترم التسلسل الزمنى للأحداث، فهو يقترح خلقًا جديدًا لزمن الحكاية. ونجد أن نظامًا جديدًا قد تم خلقه. فمنذ الصفحة الأولى: "هذا المكان العارى (...) الأبدى". حتى الصفحة الأخيرة "مكان عار، حزين وأبدى". ودائما ما نجد أطراف Extrémités النص تضحى بالتسلسل الواقعى لمصلحة الرؤية الدائرية التى تصبح الحقيقية الوحيدة. وعندما تغلق دائرة النص، يصبح الخلود والأبدية وانصهار الزمان والمكان ممكنا. "قد يكون فى العدم، فى الخلود". إنه نص الحدود القصوى؛ لأن الزمان والمكان ينصهران فى بعضهما البعض؛ بما أن الرحلة أصبحت "رحلة أبدية". فى هذه العبارة يأخذ المكان الشكل الزمنى. الرجوع L'Epistrophé، حيث يصل إلى إحدى النقاط النهائية فى حركة إنكار الخلق فيهدف إلى البدء، بل إلى ما قبل البدء.

فى كون تنعدم فيه الأشياء، وحيث تغيب الحدود؛ فإن الرياح تكتسب قيمة محددة وتشكل بعدًا جديدًا، فهى همزة الوصل بين الأشياء والمواد. فبفضل الريح تتجاذب الأشياء ويقترب البحر من الصحراء أى يقترب الماء من الأرض: "تهب رياح البحر من الشمال (...) وتأتى رياح الشمال محملة بمياه البحار البعيدة". فالبعيد إذن يصبح قريبا بفضل الريح، فالانسياب والغموض يغطيان المسافات، وذلك لتحويل الكون إلى منطقة وحيدة، حيث تتواصل كل العناصر مع بعضها البعض. فلا توجد فجوة بينهما بما أن الشفافية هى السائدة. "لون الماء هو نفسه لون الإناء". هذه هى "الحكمة" الجديدة للكون الذى بدأ تجربة إسقاط الحدود والحواجز. "شعائر الكشف": هذا هو المقصود ما دامت الصحراء المكشوفة هى إنكار ونفى للخلق تساهم فيها الرياح بشكل كبير؛ حيث إن حركتها متوازية مع الرحلة، ولأنها تجسد فى هذا الانسياب العفوى نقل الرحالة. أليس رجل الصحراء هو" الريح التى تتنقل باستمرار، بينما المُزارع ليس إلا النخلة؟".

ومن الآن فصاعداً لم يعد هذا العنصر من المعطيات الخارجية، بل أصبح أحد المكونات الأساسية لوجود إنسان الصحراء. فهذا الإنسان لا تتم مقارنته بالرياح "إنه هو الرياح" . فى هذه التعبيرات لا نجد كلمات فاصلة (مقارنات، اختصاصات) لأنه، مرة أخرى، نحن نتحدث عن المعادلة؛ فلا يوجد فرق بين الاثنين.

فالرياح هى الرحلة فى شفافيتها وفى وضوحها؛ ولكن أيضًا فى ذاكرتها الغنية والمثقلة. إن لها ذاكرة، ما دام فى شفافيتها، لا نجد الغياب بمعنى المؤامرة، كما رأيناها حتى الآن تهاجم الصحراء لمحو معالمها.

فلا يوجد فراغ داخل هذا النقاء الأزلى، ولكن بالأحرى اكتمال ينبع من ذكريات الأشياء والمواد ومن همهماتها السرية.

إن العطر هو ذاكرة الرياح: "إنه يتكاثر فى المكان (الفضاء) ويخلق مع الريح، رائحته المميزة (...) فهواء الصحراء ينقل العطر السرى السماوى". فى الهواء، الغائب يكون حاضرا بفضل العطر وصوت الأشياء والنباتات يخلق لغة سرية ينقلها من مكان إلى آخر. "عطر الجنة يملأ الجو". فى الهواء لا يمكننا النسيان؛ لأن الجنة تسكن ذاكرة عطرة. نجد هنا توازيًا بين الرحلة التى تحركها ذكريات الـ"واو" والهواء الذى يذكرنا بالجنة. لا نسيان؛ لأن النسيان هو "لعنة المنفيين"، بينما الرحلة هى نفى الميلاد والعودة إلى النسيان الأول. إنه رفض هذه المأساة الكبيرة، ألا وهى الخلق. وما دام "الكابوس هو المسافة التى تفصل بين الميلاد والنسيان (...)؛ فإن التهدئة لا يمكن تحقيقها إلا بعد عبور المسافة الأرضية، وذلك العبور من الكابوس إلى أرض النسيان". إذا كانت الرحلة هى العبور نحو نسيان الزمان والمكان، فإن الرياح تحمل ذاكرة الكون و"حتى ذاكرة الغياب".

فى الرياح المحملة بالماء، نجد صورة لكون ما قبل الخلق الذى يتحدث عنه سفر التكوين: "قامت رياح إلهية بتحريك سطح المياه"[1]. فمن ناحية، فإن هذه

(١) ارجع إلى: سفر التكوين ١، ٢.

الصورة هى عودة للزمن البدائى ما قبل الانفصال عن الآخر، ومن ناحية أخرى فإن هذه الرياح تم تمثيلها بالروح القدس. هنا يظهر البعد المسيحى للثالوث، ومرة أخرى "التعددية"، التى تعيدنا إلى "وحدة" أولية. وفى النص، العنصر الهوائى لا يظهر إلا فى المراحل التى يكون فيها الأب والابن معا، ويختفى هذا العنصر من الأجزاء التى يختفى منها الابن أيضا. إن الهواء يعد حارس هذه الرحلة، وشريكا خفيًا يحرس هذين الرحالتين (المسافرين)، وهو شريك أصيل للمراحل المختلفة لهذا الحج الصاعد نحو الواحد، نحو الوحدة الأولية. ونجده فى السير فى الصحراء، وفى التل الأحمر وفى الجنة وأمام أبواب واو بعد أن أكلا الفطر (الدرنى) وكانت هذه هى المرحلة الأخيرة من الرحلة المعاكسة، ومن هنا تأتى الأهمية الرمزية (المجازية) للأب والابن.

إن الأسماء غائبة من السرد. فليس المقصود هنا التميز أو التفرد أو التحدث عن وجود فردى متميز، ولكن المقصود هنا اختيار غامض له صفات عامة ومطلقة. تبدأ من الخاص إلى العام. يأخذ الأب والابن (فى تلك العلاقة المزدوجة) بعدًا روحانيا شاملاً يتجاوز التجربة الشخصية التى تخضع لقيود المكان والزمان.

إذا أضفنا عنصر الهواء لهذا الاختيار المقتبس من الثالوث المسيحى، تظهر لنا صورة لتعدد جديد، وحدة ثلاثية. حتى لو لم نبحث عن هذا البعد المسيحى فيكفى أن نرجع إلى سفر التكوين لنعقد هذا التوازى (parallélisme) الخالق/ المخلوق والأب/ الابن، ما دام الله قد خلق الإنسان على صورته ثم أعطاه اسمه. ثم بعد قليل، ينجب آدم ابنًا يشبهه ويعطيه اسمًا. الميلاد يصبح إذن شكلاً من أشكال الخلق، ومن هنا تأتى أهمية الانصهار النهائى عند الكونى.

"ينحنى الأب فوق جسد ابنه، ولا يزال ممسكا بيده، ويقع الرأس فوق الرأس، ويختفى جسد الابن فى جسد الأب، وينصهر الجسدان فى جسد واحد يلتصق بالأرض". هذا التأثير المتبادل المزدوج يقدم لنا قيمتين: هو صورة للمخلوق الذى

يجد مركز انبعاثه (الثانى، وهو الابن الذى يلحق بالأول وهو الأب). فهو مرة أخرى صورة للعودة-للرجوع Epistrophé، حيث يصل إلى حد ينصهر فى نهايته الأب والابن والأرض. إن غياب الحدود بين الأجساد يرجع إلى (عكس-الانفصال) الذى هو نفسه يساوى انعدام الوجود الأول. الخروج من حدود الجسد هو الخروج من الوجود نفسه ما دام كل شىء يختفى فى مادة لدنة "تلتصق بالأرض"، فى تلك البوتقة، حيث لا توجد أشكال ولا مواد منفصلة. إنها العودة إلى المرة الأولى، "كوكب الصحراء يترنح للمرة الأولى". قبل الانصهار، يصبح الانحناء حركة عامة ما دام "الأب والابن ينحنيان فوق الأرض (...) الأب ينحنى ويفحص الأرض (...) والابن ينحنى فوق الأرض". وهاتان الصورتان تتلاقيان فى الصورة النهائية، حيث ينحنى الأب فوق جسد الابن.

إن السطور الأخيرة تحيلنا إلى هذه العودة التدريجية والمعاكسة لكون ما قبل الخلق بما أن هناك "شعلة من الضوء تظهر"، بعد فناء الشخصيتين بينما فى سفر التكوين، نجد أن الضوء كان أول العناصر التى خُلقت.

من هذا العنصر النارى نتقدم نحو الفراغ: فالأرض كانت مكانًا عاريًا حزينًا وسرمديًا صورة للأرض الفوضوية، الفارغة كما هى فى التوراة. آخر كلمات النص هى الليل يسدل أستاره نجد فيها ظلمة ما قبل الخلق. (سفر التكوين، ١، ٣)، ومن هذا العنصر النارى نصعد تدريجيا نحو الفراغ: كانت الأرض "مكانًا عاريًا، حزينًا وأبديًا"، صورة للأرض تعمها الفوضى، لا وجود للإنجيل بعد. الكلمات الأخيرة فى النص: "حل الظلام". فنجد ظلمات ما قبل الخلق.

إن انتهاء عملية الخلق هى التى تتبع النظام المقلوب للعودة؛ حين تلحق الحشود الكثيرة بالفوضى البدائية الخاصة بما قبل التنظيم. نجد الدائرية أيضًا فى عملية التناص Intertextuelle، وتداخل المراجع فى الكتابة. فنص الكونى يتوقف من حيث يبدأ سفر التكوين، وذلك فى رؤية دائرية Vision circulaire.

إن الخروج من الواحة إلى الصحراء هو نفسه صورة الخروج من الوجود إلى اللاوجود. ومن ناحية أخرى، فإن رفض الزراعة يعد رفضا لأول نشاط إنسانى، بما أن آدم لا بد وأن يعمر الجنة، وبعد النزول على الأرض لا بد وأن يعمر الأرض[1]. إن إنكار هذا النشاط يعد رفضا للخلق. كما أن الوجود الصحراوى يعد صورة للاوجود، وهذا ما يفسر أيضًا اختيار الفاكهة. إن الفطر البرى هو نظير التفاحة الحمراء[2] واختيارها هو اختيار فاكهة لا تزرع. وهو فى جوهره إنكار للزراعة ونفى لها. فالأب يقول لابنه إن رفض الواحة نابع من حقيقة أن المزارع يخضع للزمان والمكان؛ بما أنه ينتظر الحصاد. بينما نجد رجل الصحراء متحررًا من هذه القيود، بل من قيود الوجود نفسه. وفى هذا السياق نجد أن الصحراء هى موضع أو "وطن الرؤى السماوية"؛ لأنها الحلم والرؤية لهذه الوحدة. ويعقد الأب مقارنة بين الأرض والأنثى. فالأطفال هم نوع من الاستلاب، من الارتهان، وكذلك العمل. هنا أيضا نجد رفضًا لعقوبة الخطيئة الأولى، وهى النزول على الأرض. غير أن هناك رفضًا أيضًا لما قبل النزول: فإن الأبدية فى الجنة هى صيغة من صيغ الزمان. زمان دائم بينما الأبدية المبتغاة هى العدمية. هذا الرفض يظهره وجود طائر السنجر Sikhribradin، الذى يمثل المسيح الدجال. فوهم الخلاص هذا ليس موجودًا قبل الجنة، بل فى الجنة نفسها. والتى يجب تجاوزها للوصول إلى العدم الأبدى.

الخروج من الجنة هو إعادة صياغة لسفر الخروج، ولمسيرة موسى فى الصحراء[3]. هنا يظهر توازٍ جغرافى بما أن الأب قبل الشروع فى السير يشعر بالحنين فوق تل، مثل موسى عندما حدثه ربه فوق الجبل. لقد خرج الأب إلى

---

(١) "إن الله أخذ الإنسان وأسكنه فى جنات عدن ليزرعها ويحرسها (سفر التكوين ٥، ٢)، والله طرده من جنات عدن ليعمر الأرض التى منها جاء (سفر التكوين ٣، ٢٣)".

(٢) نلاحظ تماثل الصوت فى اللفظين بالعربية بين التفاحة والفطر، ولهذا فنحن نتحدث عن تفاحة حواء وعقد مقارنة بين الفطر والتفاحة التوراتية.

(٣) سفر الخروج.

الصحراء ووصل إلى التل الأحمر الموجود قبل الجنة. وهنا نجد نفس الجغرافية الموجودة فى سفر الخروج: والتل هنا يوازى الجبل الموجود فى التوراة. إن غياب الأسماء، هو أيضًا أداة من أدوات أفكار الخلق ما دام الله أعطى الأشياء أسماءها بعد الخلق مباشرة. إن إعطاء الأسماء يصنع مسافة بين الله والمخلوق وبين المخلوقات وبعضها البعض. وهذه المسافة ضرورية لخروج هذه الحالة اللدنة. بينما العودة إلى هذه الحالة غير المتميزة، هى غياب للمساحة الحرة، حيث يستطيع كل كائن الانتقال والتحرك لخلق كائن آخر. إن الاسم هو أساس ظهور الآخر، وإلغاؤه هو عودة للمثيل للمتطابق. إن الاسم هو عكس الفراغ البدائى غير المنظم، وإلغاؤه هو العودة إلى الفراغ الذى لا شكل له. ومن هنا ينشأ إنكار جديد للخلق، بإلغاء مسافة اللغة.

الله يقول للضوء فتكون هذه الكلمة هى أساس الخلق. ففيه تتمثل المشيئة الإلهية. كما أن المسيح كان كلمة الله المتمثلة. رفض الكلمة هو إلغاء إحدى المعطيات الأولية للخلق، وأحد شروطه. هذا الرفض يظهر فى صور عديدة أولاً رفض اللغة الشعرية هل تقول شعرًا؟ رجل الصحراء لا يستطيع قهر السراب والأفق إلا بالشعر (..)، ولكنه لا يقول الشعر. إن الكلمة تقف حائلاً بين الإنسان والكون الذى يحيط به؛ فهى تمنعه من الوصول إليه. ومن هنا تأتى أهمية السكوت فهذا السكوت هو الانصهار مع الأشياء المحيطة. وهو صورة من صور هذا اللاشىء، هذا الفراغ بين الأشياء من أجل العودة لانصهار الكثرة فى الواحد. السكوت ممكن والشخصيات تصمت. لقد امتنعت طويلاً عن الكلام الطبيعى، هى الأخرى صامتة. فكوكب الصحراء يصمت ليسمع التواصل الجديد، هو الصمت والاستماع والانتباه التام ما دام الابن يستمع للصمت. إن فترات التحدث والصمت إيقاعية؛ فثمة تواطؤ بين الكائنات يؤكد التناوب بين الصمت والكلام. ومن هنا الدور المختار للنجوم: "عندما بلغ القمر السماء التى رأته يتحرر قال (..)، صمت الأب لينصت إلى السكون، وارتفع القمر فوق الأرض، ثم تكلم". إن

تجربة الكلام والصمت هى عبارة عن سيمفونية تشترك فيها الكائنات لخلق هذا الانصهار.

لقد أرسى الفلاسفة العرب[1] ـ الذين استلهموا أرسطو ـ نظامًا محددًا لعملية الخلق يشكل فيها خلق الأرض المرحلة الأخيرة. بين الأرض والنجوم. وهكذا فإن هذا التواصل بين الأرض والنجوم يعيدنا إلى صورة الكون الأرضى التى تسعى لكى تتزامن مع مرحلة ما قبل الخلق. هذا التواطؤ بين الكلام والصمت بين النجوم والبشر، يوحى بالتقارب بين مراحل ما قبل الخلق وما بعده. غير أن الصمت لا يمكن أن يدوم. وهناك أداة أخرى لرفض الكلام: وهى الكلمة الصوتية التى لا معنى لها، غير أنها تنفد فى مادتها الصوتية التى تحولها وتعكسها؛ فهى عبارة عن مرآة صوتية للأشياء الخارجية، ففى مقابل الكلمة المجردة لغيرها حاول التمييز بين الأصوات وفهم معانيها فى رموز الألم: فى سّ ـ سّ تتزامن اللغة مع ما قبل اللغة، كالخلق واللاخلق. هذه اللغة البدائية هى أيضا لغة الغناء الرمزى المؤلم. فمفردة التوجع الصوتية "آه" هى لغة الأطفال؛ إنها الاتصال المباشر البرىء مع العالم، حيث لا توجد مسافات ولكن علاقة تقليد. فالطفل هو جزء من الكون ـ الأم الذى يحيط به. استعمال هذه اللغة الرمزية التى يستعملها الأطفال تساوى العودة لهذه البراءة، حيث لا يوجد مكان للتفكير. فلا توجد حركات رد فعلية أو ارتجاعية. لا يوجد غير بُعد واحد، الذهاب والعودة. لا يوجد ازدواج هو صوت بدون صدى، بلا إسهاب. الكلمة الوحيدة التى تستطيع إرجاع عناصر هذا الانصهار بعد أغنية الأب مباشرة. السماء تقترب من الأرض، كوكب الصحراء يصمت. إنها الكلمة الوحيدة التى تعيد الوحدة الأولية بعودة الصمت؛ أى ما قبل الكلمة للغة الأصلية. هذه الكلمة تحرره من الجاذبية الأرضية بما أن الأب يقول كم كانت النخلة ستكون جميلة لو كانت تطفو فى الفضاء. هذه الصورة لشىء سابح فى الفضاء، هى عودة لمرحلة سابقة؛ لأن الفعل "يبقى" يعيدنا إلى

(١) ابن سينا (النجاة) مقالة ٦.

أفكار التغيير، إلى فكرة الماضى ـ الحاضر. المهم هو الانفصال عن هذه الجاذبية. وذلك بالرجوع إلى الماضى، إلى حالة انعدام الوزن. وفى نهاية الحكاية نجد أن صرخة الأب "الله" تصبح آهـ - هـ. إنها تشير إلى الانتقال من اسم الخالق من تسميته لغويًا، إلى صرخة بدائية شبه عضوية. هذه الكلمة الصوتية النهائية هى نوع من تحلل الكلمة، من التلاقى مع هذه الوحدة. (الآه) تعبر عن عبور الاسم من الانفصال إلى الانصهار العضوى، إلى التشويش الذى هو كلمة صوتية. (الآه) هى انصهار مع الكلمة الصوتية الأصلية، العودة إلى الفوضى البدائية.

والرقم ثلاثة يبرز هذه العودة: فهذا هو البحث عن المقدس.

"بعد ثلاث سنوات من الحب، من الدراسة والسجن". أول مراحل هذا البحث كانت الواحة. والصحراء هى المكان أو المساحة التالية لعملية البحث هذه. كأن العوامل الثلاث يدبرون مؤامرة (...) تنهد ثلاث مرات. وأخيرا مرر السكين فوق الفطر ثلاث مرات. إن اللجوء إلى العدد ٣ هو فك لرموز السر الإلهى. اجتياز الاختبار يجعل الدخول إلى واو ممكنا "ما دام الألم هو شرط الوصول". أصبح الألم سمة عامة: "قال الأب، لقد تألمت كثيرًا".

الحيوانات أيضا تتألم، مثل الخشب فى النار. وعلى قدر الألم تكون لذة الانصهار مع الله. تذوق الفطر هو رمز ينم عن اللذة الجنسية. تعيدنا صورة الفطر التى تدمى فى النار إلى فكرة العذرية المستردَّة. إن صور الخلق هنا مقلوبة؛ فالثعبان فى سفر التكوين هو العدو، أما هنا فالثعبان يصبح تحت مظلة التناقض، عدوًا وصديقًا. وإذا كان الثعبان الأول قاد إلى السقوط فإن هذا الثعبان يتيح الرجوع. ثمة تجربة صوفية، تتجلى فى استعمال كلمات الوجد (عشق الله) الفناء (الفناء فى الله). إن الفطر يتحول إلى ذلك الصوفى ما دام هو "فاكهة غامضة (...) فهى تنعزل مع نفسها (...) وحدهم الذين ينعزلون يجدون الكنز".

وبنفس الطريقة، فإن ذكر الكواكب يُشكل لغة يفهمها الصوفى، ليكشف عن الحقيقة ويتمتع برؤية وجه الله.

الوصول إلى واو هو الوصول إلى ذلك المكان من الوحدة، الموجودة قبل الكائن فى العدم. واو هى ما قبل المكان، اللامكان مجرداً من كل اسم. هذا البلد الخيالى يصبح كناية أدبية فالمجال الأرضى يصبح مجالاً أدبيا. لماذا اختيار هذه الواحة؟ إن رمز هذا الاسم موجود فى اللجوء إلى الحرف الواحد هل بداية الكلمة هى بداية اللغة؟ واو هى مساحة موحدة لهذه الكلمة التنبؤية، وكنهها الأصلى يختفى بمجرد تسميته.

لماذا اللجوء لحرف واحد؟ هل هى بداية لكلمة وطن أم هى نهاية كلمة هو (فى اللغة الصوفية). على أية حال هى عودة إلى اللغة الموحدة، وتأليه للرمز. هذا الحرف الواحد يذكرنا بالأحرف الغامضة (فواتح السور)، الموجودة فى بدايات سور كثيرة من القرآن الكريم. فالنص القرآنى ينشق من هذا الحرف الذى هو إما أول أو آخر حرف من الكلمة الأولى. ليس لهذه الحروف تفسير محدد فى القرآن. ونحن نعتبرها ذات طبيعة سماوية، أى لغة إلهية، يجب اكتشافها. هنا الأمر معكوس؛ فالكلمة تشير إلى هذا الحرف الغامض واو[1]؛ كأننا نجد فيه الأصل الإلهى للغة الموجودة قبل الكلمة نفسها، أى رحمها. ففى الحرف الواحد تنصهر تعددية الحروف المكونة للغة.

الرواية مكتوبة كنص مقدس؛ حيث تبلغ الأشياء مداها. فإذا كان إبراهيم لا يقتل ابنه فى التوراة، فإن الأب والابن هنا تم التضحية بهما باسم الانصهار مع الله.

إن تحول الأساطير يوحى بالقراءة الدينية: ديوان النثر الأرضى. ففى البرزخ الفاصل بين الشعر والنثر نجد هذا العمل، فى مفترق الطرق الذى يوجد فيه القرآن.

وفى حين تسمح كل الأعمال الدينية الأخرى؛ فإننا نجد نص الكونى قد أغلق كل الممكنات؛ ليتوقف عند نقطة البداية، فتحديدها يعنى إعادة كل شىء من جديد.

---

(١) توجد فى الصحراء الليبية واحتان تحملان اسم واو: واو الكبرى وواو الناموس.

رواية الصحراء
شعرية المكان وجدل الحرية

صبرى حافظ

-١-

على الرغم من أن عمر الرواية العربية الآن يقترب من القرن فإن الصحراء لم تصوَّر بشكل واضح فى عدد كبير من الروايات إلا فى العقدين الأخيرين، وذلك فى أعمال مثل رواية الكاتب المصرى صبرى موسى "فساد الأمكنة" ١٩٧٦، وروايتى الكاتب السعودى عبد الرحمن منيف "النهاية" ١٩٧٨، وخماسية "مدن الملح" ١٩٨٤-١٩٨٩، ورواية الكاتب الليبى أحمد إبراهيم الفقيه "حقول الرماد"، ١٩٨٥، ومعظم أعمال مواطنه غزير الإنتاج، الكاتب الطوارقى(*) إبراهيم الكونى. قد يبدو هذا غريبا فى ثقافة تحتل فيها الصحراء مكانة مهيمنة جغرافيًا وتاريخيًا وثقافيًا. لقد استقرت الصحراء فى القلب من الشعر العربى القديم، وتمثل حياتها حجر الزاوية فى شكل القصيدة؛ التى بقيت ملامحها الجمالية والشعرية والأدائية والأسلوبية عبر تاريخ الشعر العربى حتى الوقت الراهن. لقد استمرت الصحراء ومخزونها الغنى من الصور المجازية فى رفد القصيدة العربية الحديثة بعالمها الشعرى الخاص. وهو ما يجعل من غياب الصحراء عن الرواية الحديثة فى أعوامها الستين الأولى أمرًا عظيم الدلالة، وهو غياب كان له صدىً فى أنواع أدبية أخرى فى نفس الفترة مثل القصة القصيرة والمسرح.

(*) الطوارقى: واحد الطوارق، وهم بدو مسلمون حاميو الأصل واللسان منتشرون فى الأرجاء الوسطى والغربية من الصحراء الكبرى. (المترجم).

ربما يمكن تفسير هذا الغياب استناداً إلى السياق الثقافى والتاريخى الذى نشأت فيه تلك الأنواع. لقد تزامنت نشأة الرواية مع حقبة تحديث وتمدين سريع، وقد تطلب ذلك تغييرا جذريا فى الإدراك العربى للزمان والمكان، وهو تغيير قاد إلى طرق جديدة لرؤية الفرد والمجتمع، كما قاد إلى أشكال جديدة للتعبير الأدبى والفنى. إن العمليات التى تمثل متطلبات لنشأة الخطاب السردى -مثل التحديث والتمدين والتعليم واسع الانتشار وتحرير المرأة وإدخال الصحافة والإعلام وتكوُّن جمهور قراء جديد وتشكل هوية وطنية- حدثت فى مصر والمشرق فى القرن التاسع عشر[1]. ولم تنشأ أىٌّ من هذه العمليات، التى لا غنى عنها، فى الجزيرة العربية، أو فى أى من الأقطار العربية الأخرى التى تُعد الصحراء فيها أساسية فى تصوُّر الذات الوطنية قبل منتصف القرن العشرين. وفى الوقت الذى نشأت فيه الرواية فى مصر والمشرق العربى، كان التعليم الحديث يوجد بالكاد فى الجزيرة العربية أو ليبيا أو غيرها من الأقطار الصحراوية الأخرى. وحتى اليوم - على الرغم من الانتشار الواسع للتعليم الحديث فى شبه الجزيرة العربية- فإنه لا يمكن الحديث عن تحرير المرأة بمعناه الحقيقى فى أىٍّ من دول هذه المنطقة. بالإضافة إلى ذلك، فقد تولدت أنواع السرد العربى الحديث بمحاكاة مخلصة للفرضيات المؤسسة للنموذج الغربى للحداثة، ونظرت إلى ثقافة الصحراء بوصفها ثقافة رجعية وتعتمد على الخرافات. وظل المثقفون العرب فى مصر والمشرق العربى، لفترة طويلة من تاريخهم الحديث، يزدرون الصحراء وعالمها وثقافتها ومعتقداتها، ويرونها غير جديرة بالاعتبار، ناهيك عن الاعتراف بها فى الأنواع السردية الناشئة حديثًا.

لقد ارتبط ازدهار الرواية العربية وصعودها بشكل واضح بنبوغ مجتمع جديد متخيل، وكذلك بنشوء إحساس جديد بالهوية الوطنية، ومن ثمَّ فقد نشأت

---

(١) لدراسة تفصيلية لهذه العمليات وتفاعلاتها مع نشوء السرد العربى يمكن الرجوع إلى "نشأة الخطاب السردى: دراسة فى علم اجتماع الأدب العربى الحديث". صبرى حافظ، لندن، كتب الساقى، ١٩٩٣.

وازدهرت فى الأقطار التى حدثت فيها هذه التغيرات خلال فترة زمنية طويلة نسبيا، وبالتحديد فى مصر والمشرق العربى، حيث لا تحتل الصحراء مكانة بارزة. وكما برهن بيندكت أندرسن باقتدار فإن "الرواية والجريدة قد وفَّرتا الوسائل التقنية لإعادة تقديم نوع الجماعة المتخيلة؛ هى الأمة"[1]. ومن ثمَّ، فإن بزوغ الرواية يرتبط بشكل معقد بنشأة نوع محدد من الجماعات المتخيلة؛ وهو (الأمة). يمكن قراءة الروايات العربية المبكرة التى كتبت بشكل رئيس فى مصر والمشرق العربى بوصفها إعادة تمثيل وإعادة تخيُّل الجماعات الموجودة هناك بوصفها أمما، ولم تتخيل الأمم الناشئة فى هذا الجزء من العالم نفسها مطلقا جماعات صحراوية، على الرغم من حقيقة أنها جميعا كانت تستخدم اللغة العربية، لغة الصحراء، التى يرتبط أدبها فى مراحله الأولى بشكل معقد بالصحراء، بل إنه لا يمكن تصور هذا الأدب بدونها.

تغير الموقف فى النصف الثانى من القرن العشرين مع نشوء جماعات عربية متخيلة أخرى، احتلت الصحراء فى حياتها وثقافتها وتاريخها الدور الرئيس. نشأت القومية العربية وتجلياتها الأدبية، على التحديد فى مصر والمشرق العربى، أثناء مكافحة الاستعمار، ومكَّن هذا الذات الوطنية من أن تثبت وتعرِّف ذاتها فى مواجهة آخر أجنبى محدد. وعلى خلاف ذلك، فقد نشأت الأنواع الأخرى من الجماعات المتخيلة وتجلياتها الأدبية خاصة فى ليبيا وشبه الجزيرة العربية فى مواجهة دعاوى القومية العربية الوحدوية فى مصر والمشرق من ناحية، وتعاظم تناقضات عهد ما بعد الاستقلال فى هذه الأقطار من ناحية أخرى. إن عملية تحديد الهوية عن طريق وضعها إزاء آخر أجنبى، تلك العملية التى تتسم بالبساطة والسهولة والإشكال غالبًا، لم تكن متاحة لهذه الجماعة التى لم يخضع بعضها لنير الاستعمار المرير. وقد كان على "الذات القومية" المتخيلة حديثة النشأة، خاصة فى ليبيا وشبه الجزيرة العربية، أن تميز نفسها فى مواجهة ذات

---

(١) بيندكت أندرسون، جماعات متخيلة: أفكار حول أصل القومية وانتشارها، لندن، فيرسو، ١٩٨٣، 1991، ص٢٥.

عربية أخرى تشترك معها فى الكثير، خاصة إبان تراجع مد القومية العربية الوحدوية، وقد لعبت الصحراء دورا محوريا فى تأسيس هذا التميز. لقد عُززت العملية فى شبه الجزيرة العربية، بكياناتها المتعددة، من خلال العداء التاريخى للمراكز الثقافية والقومية الأقدم فى مصر والمشرق، وأيضًا من خلال المعارضة المتأصلة للقومية العربية الوحدوية -حتى فى ذروتها التى أضفت عليها حالة من عدم النضج. أما فى ليبيا بإيديولوجيتها المعلنة المناصرة للقومية العربية، وبتغلغلها فى صراعات التحرر المختلفة فى القارة الإفريقية، فقد كانت العملية مركبة وغنية ومعقدة. إن المبالغة فى تبسيط وضع "الذات" فى مواجهة "آخر عربى" أدت إلى فتح الباب أمام تفصيل معقد للتشابهات والاختلافات، شابته غالبا مسحة من الماهيوية. الشىء المشترك بين العمليتين يكمن فى الإلحاح على الصحراء بطبيعتها الخاصة ودورها، وهو ما برز بالتالى فى رواياتهم على اختلاف المعالجة فى كل حالة.

من إحدى النواحى هناك مقاربة تتعامل مع الصحراء بوصفها النقطة السردية للرحيل، وخير تمثيل لهذه المقاربة نجده عند عبد الرحمن منيف، أهم روائى ظهر فى شبه الجزيرة العربية، وخاصة فى خماسيته "مدن الملح". فقد تم التعامل مع الصحراء بتوق رومانسى نوستالجى، وقُدمت بوصفها فردوسا مفقودا، يتوق بطل ما بعد البترول إلى العودة إلى نقائها وصفائها وهدوئها وسلامها. إن استحالة تلك العودة واستحالة إبطال عملية التحديث أو حتى تعديل جوانبها السلبية.. كل ذلك يعطى العديد من هذه الروايات حسها التراجيدى. وسواء تعلق الأمر بالحياة الصافية فى الصحراء العربية، أم بالحياة البسيطة لصيادى اللؤلؤ فى الخليج فإن حنينا رومانسيا للفردوس المفقود، ومحاولةً ملحمية لأسطرتها يسيران جنبا إلى جنب. هذه الروايات تضع شرور الواقع الحديث فى مقابل حياة الماضى التى يُفترض أنها كريمة ومنظمة، وتغفل عن عمد مزايا وفوائد الحداثة. ونظرا لأن هذا الرفض للحداثة يُعبَّر عنه فى شكل خطاب سردى، الذى هو ذاته منتج حداثى؛ فإن المحصلة غالبا ما تكون إشكالية، وأحيانًا باعثة على الأسى.

تصوّر خماسية مدن الملح[1]، التى تعد أكثر الروايات التى ظهرت فى شبه الجزيرة العربية دلالة، عملية التحول الاجتماعى، وتستكشف عواقب عملية التحديث، وهجومها الوحشى على أنماط التفاعل الاجتماعى التقليدية. الرواية، فى أحد مستوياتها، قصة بطولة قبلية، تصور قبائل شبه الجزيرة العربية المتناحرة، وانتصار قبيلة معينة على الأخريات عن طريق الخيانة والعنف والتلاعب بالدوجما الدينية وصنوف الدعم البريطانى والأمريكى. يستمر الصراع داخل القبيلة المنتصرة على مدار الرواية ذات الألفى صفحة، لكن القصة القبلية تأتى فى المرتبة الثانية بعد تصوير عملية التحديث وتكلفتها المدمرة. تعكس بنية السرد بتكراراته وعودته المستمرة للماضى شوقًا جارفًا للأيام الخوالى، والسبل المندثرة. تصور الرواية التحول الشنيع من حياة الصحراء التقليدية بامتدادها الزمنى الواسع، وصفائها الأبدى إلى الحياة الحديثة ذات النزعة الاستهلاكية والصراعات الاجتماعية التى ولدها اكتشاف البترول، الذى يُعد وقودا شريرا للفساد والتدمير والجشع والنقائص البشرية. تصور الرواية عملية التحول للحداثة فى المجتمعات الصحراوية على أنها غير منفصلة عن هيمنة الحكم الاستبدادى الغاشم، وهيمنة الجهل وفقد الذاكرة التاريخية. وتُظهر اندثار حياة الصحراء بما فيها من حرية ونبل تحت عجلات الحداثة. فقد أدى بزوغ طرق حديثة للتفاعل إلى تشكل أبنية قوى جديدة، تمت البرهنة بإسهاب على أنها تفتقد إلى الشرعية، وتتكئ على الاستبداد والقمع.

توجد سمة دالة أخرى لمثل هذه الروايات هى محاولتها إعادة إنتاج أشكال سردية "روايات رومانسية وواقعية أو قصص عائلية" ازدهرت فى مصر والمشرق فى النصف الأول من القرن العشرين. يتناقض هذا مع توجه غالبية الروائيين

---

(١) تتكون الرواية من خمسة أجزاء: ١ ـ التيه ١٩٨٤. ٢ ـ الأخدود ١٩٨٦. ٣ ـ تقاسيم الليل والنهار ١٩٨٩. ٤ ـ المنبت ١٩٨٩. ٥ ـ الظلمات ١٩٨٩. ويُعد الجزء الأول من هذه الرواية "التيه"، ورواية المؤلف المبكرة "النهاية"، الأكثر اهتماما بتقاليد حياة الصحراء مقارنة ببقية الخماسية.

العرب فى تلك الفترة إلى البدء فى مغامرة الولوج إلى الحقل الثرى للسرد الحداثى. وقد أدى هذا التحول من جماليات تقليدية ووعى واقعى إلى جماليات حداثية ووعى حداثى إلى تغيير جذرى فى الرواية العربية، وفى هذه المرحلة قدمت الصحراء تجليها الأدبى. لقد درستُ فى موضعٍ آخر تحول الواقع الثقافى والاجتماعى واستجابة الرواية العربية فيما يتعلق بالجماليات الحداثية والاستراتيجيات النصية الجديدة[1]. ويكفى هنا القول بأن ارتفاع شأن الرواية فى هذه المناطق من العالم العربى، والتى لم تكن تعرف هذا النوع الأدبى قبل ستينيات القرن العشرين، لا ينفصل عن عمليات التغير الثقافى والاجتماعى، بل إن هذا يبدو أكثر صحة فى حالة المقاربة البديلة للصحراء فى الرواية العربية. وإذا كان العملان المبكران لعبد الرحمن منيف -أعنى "النهاية" و"التيه"- بمعالجتهما للمجتمع الصحراوى، قبل اكتشاف البترول، يُلمحان إلى مشروع سردى لم يؤتِ ثماره بشكل كامل بعد - فإن عمل المقاربة الأخرى يدفع هذا المشروع الغنى بقوة ليشارف التحقق الكامل.

المقاربة الأخرى، التى تمثلها خير تمثيل أعمال الكاتب الليبى الطوارقى[2] غزير الإنتاج إبراهيم الكونى[*]، تصور الصحراء بشكل مختلف. لا يضع الكونى

---

(١) لمزيد من الدرس التفصيلى لهذا التحول يمكن الرجوع إلى "تحول الواقع والاستجابة الجمالية للرواية العربية" صبرى حافظ، مجلة معهد الدراسات الإفريقية والشرقية بجامعة لندن، Vol lv11، الجزء الأول، ١٩٩٤، ص٣٩-١١٢.

(٢) لا يُعد الكونى فريدا من حيث كونه أديبا طوارقيا يكتب بالعربية، حيث يوجد كتَّاب آخرون يفعلون الشىء نفسه، وإن كانوا من الفقهاء أو علماء متخصصين فى الفكر الإسلامى وتفسير القرآن. يوجد كذلك عدد من الشعراء الطوارق الذين يكتبون بلغة أو لهجة ما من لغات الطوارق ولهجاتهم، وربما كان "هواد" هو الشاعر الأكثر بروزا من بينهم. أما فرادة الكونى فتتبع من اختياره الرواية نوعا أدبيًا.

(*) نشر الكونى ثمانية عشر عملاً سرديًا، سبع مجموعات قصصية، وعشر روايات؛ ورواياته هى: ١ - البئر، ١٩٨٢. ٢ - الواحة ١٩٨٤. ٣ - أخبار الطوفان الثانى ١٩٨٦. ٤ - نداء الوقواق ١٩٨٨، وهذه الأعمال الأربعة -تكون رباعية، ٥ - التبر ١٩٩٠. ٦ - نزيف الحجر، ٧ - المجوس ١٩٩١. ٨ - الفم ١٩٩٤. ٩ - الصحارى ١٩٩٥. وأخيرا ١٠ - فتنة الزؤان ١٩٩٦.=

الصحراء بديلا للحداثة، ولا يتعامل معها بنزعة رومانسية كأنها فردوس مفقود. إنه يقدمها للمرة الأولى فى الخريطة المعرفية للاهتمام العربى، بوصفها عالمًا خصبًا من التجارب الإنسانية التى تمد الثقافة العربية ببعد إضافى. فهو يحتفى بتفردها، محاولا تصوير تكوينها الفلسفى والميتافيزيقى. إن أعمال الكونى هى التى دشنت بحق أدب الصحراء، وشكلت عالمها السردى ببنيته التحتية من قيم وأعراف ورؤى. الكونى يقدم الصحراء بوصفها فضاءً فاتنا؛ مفتوحا وحميميًا، ومع ذلك فإنه غامض وخطر ومجهول. يمتلك عالم الصحراء الغنى والمتنوع كماله وترابطه الداخلى وهويته، فهو لا يعتمد على نظيره الحديث، ولا يستطيع الحياة بوصفه عالما بدائيا ماضويًا فحسب. إن النظام البيئى المعقد للصحراء، إضافة إلى عالمها من الأعراق والثقافات المتكاملة وأحيانا المتصارعة، كل ذلك يضفى عليها بُعدًا كونيًا. وبكشفه عن عالم الصحراء، أمدَّ الكونى الأدب العربى ببعد من أبعاد الواقعية السحرية، يشبه ذلك الموجود فى سرد أمريكا اللاتينية، على الرغم من تفرده واختلافه الكلى عن سرد أمريكا اللاتينية. يتضح التقابل المذهل بين المقاربتين المختلفتين للصحراء من خلال جدلية الحرية؛ ففى حين أدى التفاعل بين البنى القبلية وعملية التحديث فى روايات شبه الجزيرة العربية إلى تكاثر السجون، والحكم الاستبدادى وتعاظم الاضطهاد- أثبتت روايات صحراء الطوارق ضرورة الحرية والتناغم الكونى فى حياة الصحراء.

-٢-

سوف أدرس فى هذا المقال واحدة من روايات إبراهيم الكونى الحديثة، وهى بعنوان "الفم"[١]، لكى أبرهن على ثراء عالمه السردى، وقدرته على خلق شعرية

= أما مجموعاته القصصية فهى: ١ ـ الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة ١٩٧٤. ٢ ـ جراح من دم ١٩٨٣. ٣ ـ شجرة الرتم ١٩٨٦، ٤ ـ القفص ١٩٩٠. ٥ ـ ديوان النثر البرى ١٩٩١. ٦ ـ الربة الحجرية ١٩٩٢. ٧ ـ خريف الدراويش ١٩٩٤. [أصدر الكونى عددا آخر من الروايات والمجموعات القصصية فى الفترة اللاحقة على كتابة هذا المقال. (المترجم)]

(١) إبراهيم الكونى، الفم، سرت، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

مثيرة للصحراء بوصفها فضاءً قادرًا على منح الإنسان شعورا مطلقا بالحرية. سوف أتعامل هنا مع واحدة من رواياته المنشورة حديثًا هى "الفم". المشكلة الأولى التى تواجه قارئ هذه الرواية الرائعة هى ترجمة العنوان؛ ففى لغة تماهق[1] لا ينفصل المعنى المعجمى للكلمة عن معناها الدلالى. العنوان فى لغة تماهق هو "إيمى"[2]، وهى كلمة تشير إلى: الفم، الباب، المدخل، الهاوية، فوهة البئر، الفجوة، الفوهة، الصدع. والمعنى المعجمى المحسوس للعنوان إضافة إلى تضميناته الاستعارية كلاهما ضرورى لفهم المستويات المتنوعة للمعنى فى الرواية. وعلى الرغم من أن المؤلف يفتتح روايته بقصيدة قصيرة، تمثل إطارا من الأبيات الشعرية للعنوان المكتوب بلغة تماهق، وتشرح معانيه المتنوعة فى الهامش، فإنه قد اختار أن يترجم العنوان إلى مقابل عربى واختار كلمة "الفم". وكلمة "الفم" فى اللغة العربية أقل ثراءً من نظيرتها "إيمى" فى لغة تماهق؛ فالمعنى الوحيد لكلمة "الفم" فى العربية الحديثة يشير إلى العضو الجسدى، وهو لا يوحى بالمعنى المجرد العام للثقب أو الفتحة إلا عن طريق ارتباطه بأسماء أخرى محددة، أو من خلال وعى الشخص بالجذر المعجمى للكلمة، وهو "فوهة"[3]، وإيحاءاتها التراثية. وقد دفع هذا المؤلف، على مدار القصة، فى خطابه السردى إلى تكرار تركيب "فم الهاوية"[4] عدة مرات، بهدف جذب انتباه القارئ إلى المعنى الدلالى المزدوج للعنوان.

---

(١) تماهق ـ كما يذكر إبراهيم الكونى فى كتاباته العربية ـ هى تنويع محلى للغة الطوارق، ويختلف اسمها من مكان إلى مكان فهى "تماهق"، أو "تماشغ"، أو "تماشق"... إلخ. وهى لغة بربرية ذات أشكال لهجية متنوعة، ونظرا لكون الكونى من الطوارق الليبيين فمن المحتمل أن يستخدم لهجة آجر.

(٢) نظرا للتنوع والغنى الدلاليين فى عنوان الرواية فى لغة تماهق "إيمى"، فإن المقابل العربى للعنوان، وهو (فم)، يُعد محاكاة باهتةً.

(٣) ربما لا يكون العديد من القراء واعين فى هذه اللحظة بجذر الكلمة وارتباطه بكلمة "فوهة"، التى تحمل بعض معانى كلمة "إيمى" فى لغة تماهق.

(٤) الفم ص ٢٠، ٣٠، ٦٤، ٧٦.

فى لغة تماهق "إيمى" هو الفم، منفذ الدخول إلى الجسم البشرى، حيث يدخل الماء مصدر الحياة إلى الجسد كى يحييه ويحافظ على بقائه. الفم هو العضو الذى تظهر من خلاله آراء الإنسان ورغباته وأفكاره، حتى آلامه ومشاعره، ومن ثم فإنه يستطيع أن يفتح بوابات السعادة أو يمهد الطريق إلى الدمار. لكنه أيضًا ينطوى على المعنى المحايد لبوابة الدخول، فى نفس الوقت الذى ينطوى فيه على معنى الهوة المشحون بالمشاعر وإيحاءات الخطورة والدمار التى تكمن فيها. الفم هو فتحة البئر التى - بحسب حظ الإنسان - قد تقدم الماء والحياة أو الظلمة والخواء والموت. بصياغة أخرى؛ الفم استعارة للصحراء التى يُقدم فضاؤها الفاتن، وانفتاحها اللانهائى حرية مطلقة، فى الوقت الذى تُنذر فيه رمالها المحرقة وتربتها الجدباء بموت وشيك. وتبدو هذه الدلالات المتعارضة مهمة فى الرواية التى تزخر بمخيلة الماء، والتى تستدعى عالما يتلاحم فيه الموت والحياة فى توازن حساس. هذا التوازن بين المصطلحات المتعارضة ليس تعارضا ذا بنية ازدواجية، بل هو بالأحرى جوهر الخيال الصحراوى الذى يُعد نموذجا لما أطلق عليه إتيان جيلسون Gilson، الخيال المادى. فالخيال المادى - الذى لا يشبه الخيال الشكلى المغرم بالجدة، والمناظر الساحرة والتنوع والأحداث غير المتوقعة- منجذب إلى تلك العناصر القارة باستمرار فى الأشياء[1]. فهو يقوم فى حالة إبراهيم الكونى بربط أية صورة أو ظاهرة جديدة بنموذج أصلى archetype، يرقد ساكنا فى أعماق مخزون الصحراء الثرى من المعتقدات الشعبية والسرد الغنى بالتفاصيل المركبة. ويتعارض منطق الخيال المادى مع مبدأ السببية لأنه؛ يعتمد على ما يسميه باشلار "الارتدادية"[2] reverberation.

يبنى الكونى روايته على شكل حلزونى، متناغمًا مع هذا الخيال المادى للصحراء وانجذابه إلى عناصر الثبات تلك؛ حيث تقع دائرية تكرار الأحداث كل

---

(١) إتيان جيلسون، مقدمة كتاب جاستون باشلار "جماليات المكان"، ترجمة ماريا جولاس، دار نشر باكون، بوسطن، ١٩٦٤.

(٢) نفسه، ص ١٢-١٣.

مرة فى مستوى مختلف للحلزون. بالإضافة إلى ذلك يلجأ المؤلف إلى التنامى غير الخطى للسرد، أو ما يمكن أن نطلق عليه الاسترتيجيات السردية لألف ليلة وليلة؛ أعنى تقنية سلاسل القص اللانهائية داخل الحكايات. وهى الوسيلة التى استخدمتها شهر زاد لتعلّق الوقت وتنجو من الموت فى هذا العمل العربى الكلاسيكى العظيم. تشبه التقنيات السردية لألف ليلة وليلة الدمية الروسية التى على شكل عروس، والتى توجد بداخلها دمية أخرى، وداخل الدمية الثانية دمية ثالثة وهلم جرا. ولكن على خلاف الدمى الروسية فإن الدمية الكبرى التى تحتوى بقية الدمى والتى تمنحهم صورتها هى آخر ما يُرى فى الصحراء لأنها أقدمها جميعًا. تصبح استراتيجية السرد فى الليالى العربية واضحة عندما ندرك أن كل قصة تنفتح على قصة أخرى وهلم جرا، وأن هذه العملية من التشكيل والتحديد المسبق الثابت تخلق الديناميات المميزة لهذه البنية السردية.

يبدأ السرد الخطى من نقطة معينة وينتهى عند نقطة أخرى، وهو يقود إلى تغير فى الحالة والموقف، إلى الخروج من نقطة انطلاق أو موقع ما؛ وعلى ذلك فإن السرد غير الخطى يناسب الصحراء بدرجة أفضل؛ لأن الرحلة تبدأ فى الصحراء وتنتهى فيها. لا يخلق هذا الكم الهائل من القصص متاهة كما يحدث غالبا فى بعض السرديات الحداثية، بل يخلق نمطًا سرديًا يشبه إلى درجة ما طُرق الصحراء التى تتطلب دليلا خبيرا لكى يحل شفراتها المركبة. يتطلب كل تخطيط للرحلة فى الصحراء دليلا خبيرا فى تعقب الطرق، يتعين عليه معرفة الطرق القديمة، وأن يكون فى نفس الوقت قادرا على التنبؤ بالرياح التى تُغير بشكل ثابت من علامات الطريق، وتتسبب فى إخفاء بعضها. يستهدف هذا السرد أيضًا، مثل سرد شهرزاد، النجاة من الموت الذى يُلقى بظلاله دائما على الصحراء وقاطنيها. وهو يعكس فى الوقت ذاته الإدراك الفريد للزمن فى الصحراء ويُمسك

به، فهو زمن كونى، أو هو ما يدعوه فالتر بنيامين زمنًا سرمديًا(*) messianic، والذى يشير إلى "تزامنية الماضى والمستقبل فى مضارع حالى"(٢).

يتجلى هذا الزمن السرمدى، كذلك فى البنية الكلية للرواية عندما يقودنا القسم الأول من الرواية إلى تراجع فى الزمن لكى نفهم منطقه، لكن السرد يتتابع حيث يحتوى القسم الثانى من الرواية على إجابات للأسئلة غير المجابة فى القسم الأول، ثم يقودنا عائدين مرة ثانية، فى القسم الثالث إلى زمن القسم الأول. إن التطور الزمنى فى الراوية لا يأخذ شكل التنامى الخطى من ماضٍ إلى مضارع ومن ثم إلى مستقبل، بل هو تنامٍ حلزونى من المضارع إلى الماضى ثم المستقبل، حيث المضارع يصبح بلا مستقبل بدون المرور عبر الماضى. هذا النمط من التنامى لا يُدرك فى البنية الكلية للرواية فحسب، بل فى كل جانب من جوانب أحداثها وشخصياتها، فكل حدث يُصمم مسبقا بواسطة حدث أقدم يُنبئ بوقوعه، وكل شخصية تتطلب معرفة بأسلافها وشجرة عائلتها. يخبرنا الماضى بكل الأحداث ويؤثر على كل الشخصيات. تؤثر الصحراء فى رواية الفم، كما هو الحال فى كل أعمال الكونى، على ساكنيها أكثر مما تستطيع الشخصيات أن تؤثر فيها، فالمؤثرات الاجتماعية تحتل المرتبة الثانية بعد المؤثرات الكونية؛ المؤثرات الكونية تصوغ الإنسان وتعيد تشكيله. تعد أولية الصحراء مبدأً ضمنيا، وجزءا مهما من العقل الجمعى للبشر؛ لذلك تتميز بأنها نادرا ما تُذكر. يرتبط هذا المبدأ ببنية السرد الدائرى، ويقع فى القلب منه، وتخلق الدائرية شعورا عميقا بالألفة مع الصحراء بوصفها فضاءً. فهى تُخضع ما هو غير متوقع وخطير للنمط الدائرى، محوِّلة إياه بذلك إلى نمط طبيعى ومألوف.

(*) اقترح مؤلف المقال على المترجم ـ بعد استشارته ـ ترجمة المصطلح إلى الزمن السرمدى (المترجم).

(٢) فالتر بنيامين، إضاءات Illuminations، لندن، فونتانا، ١٩٧٢. نقلا عن، أندرسون، مرجع سابق، ص٢٤.

-٣-

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام، ويتكون كل قسم من عدد من الفصول المعنونة. وفيما يشبه اللغز أو اللعبة المحيرة يتكون كل عنوان من كلمة واحدة تقوم بدور المفتاح أو الرمز أو النبوءة للشفرة التى يتعين على المرء حلها. تخبرنا الرواية فى الواقع أن لغة الصحراء هى لغة (النذر والعلامات والرموز)[١]. يتكون القسم الأول من ثلاثة عشر فصلا، وهو رقم غير مبشر، يُلمح إلى مصير سيئ. الفصل الأول (الظلال)، يحدد شكل الرواية ويؤسس بيئتها المناسبة، كما يحدث فى اللقطة الأولى فى الفيلم السينمائى. يبدأ الفصل الأول مع لحظة حلول الأصيل، التى تتزامن مع وصول القافلة لتعسكر عند سفح جبل موحش. ينتشر الخلق فى الصحراء وعلى الجبل ليقوموا بمهام عديدة: فريق يجمع الحطب، وفريق آخر يحاول أن يقيم علاقة حميمة سريعة مع هذه البقعة الغامضة حتى الآن. إن هذه الحميمية، كما سوف نرى من خلال هذه الرواية -وفى الواقع من خلال أية رواية للكونى- هى نتاج لتاريخ معقد وخبرة طويلة مع الصحراء. يستطيع المرء تعميق هذه الألفة المريحة مع هدوء الصحراء المخادع فقط عن طريق فهم تعقد نظامها ومعتقداتها. فهى تمنح أمنها فقط لهؤلاء الذين يمتلكون الخرائط والقادرين على قراءة علاماتها المحتشدة، وكأنها حقل مناجم غدَّار. لقد تم التعامل مع وصول القافلة إلى هذه البقعة وكأنه رجوع إلى الوطن. لا يُنتج رحيل ساكنى الصحراء وانتقالهم شعورا بالاغتراب المكانى مثلما هو الحال فى الهجرة الحديثة، بل على النقيض من ذلك يؤدى الارتحال والانتقال إلى تعزيز الإدراك الموضوعى للانسجام والتكامل مع الصحراء.

يركز المنظر بعد ذلك على بوبو وابنه أمضال الذى يعنى فى لغة تماهق الأرض أو التراب، والذى يتبع أباه مثلما يتبع الظبى أمه. تجذر الصورة، المأخوذة من عالم الحيوان لتصف العلاقة بين الأب والابن، المشهد فى الصحراء، وتؤسس

---

(١) الفم، ص ٩٤.

القانون الأعلى للطبيعة التى تحكم كلاً من عالم الحيوان وعالم الإنسان. تهتم روايات الكونى اهتماما عميقا بالتوازن البيئى للصحراء، والنظام المعقد للاعتماد المتبادل بين الإنسان والحيوان والنبات. إن إحدى روايات الكونى - وهى رواية "نزيف الحجر" ١٩٩٥[١] - تُعد هجوما قويا ضد هؤلاء الذين يخلُّون بهذا التوازن الدقيق بسبب الجهل الفادح والجشع. أما روايته "التبر"[٢] ١٩٩٥ فإنها تستكشف العلاقة الفاتنة، والتى تكاد تكون علاقة أسطورية وسحرية، بين جمل والشخص الذى يملكه الذى استطاع البقاء حيًا بفضل التفاعل الغريزى للجمل مع هياج الصحراء، واستجابته الغريزية له. وكذلك تحتشد الروايتان الملحميتان[٣] "المجوس" ١٩٩٠[٤] و"السحرة" ١٩٩٤[٥] بقصص الاعتماد المتبادل بين الحيوانات والإنسان والموجودات.

يشير الفصل الثانى (البُهمة) إلى الصبى، بينما يستدعى أيضًا بُهمة قربانية. ينشأ هذا الاستدعاء أو الإشارة المزدوجة من الطبيعة الكونية للزمن فى الصحراء؛ فهو زمن سرمدى، يؤثر ماضيه فى حاضره بشدة إلى حد التحكم فيه، كما يحدد الماضى أيضًا توقعات المستقبل. وهذا هو ما يطلق عليه إيريك أورباخ مصطلح أُمنيتمبورال[٦] ominitemporal، الذى يعنى النظر إلى حدث ما على أنه يقوم بصياغة حدث آخر على الرغم من عدم وجود علاقة زمنية أو سببية بينهما. يبدو تقدير ذلك البعد الكونى ضروريا لأى فهم لشعرية المكان الصحراوى

---

(١) إبراهيم الكونى، نزيف الحجر، لندن، كتب رياض الريس، ١٩٩٠.

(٢) إبراهيم الكونى، التبر، لندن، كتب رياض الريس، ١٩٩٠.

(٣) لدراسة طبيعة سرد الكونى الملحمى، مع تقييم نقدى لرواية المجوس خاصة، يمكن الرجوع إلى دراسة جين فوتمان، نهر حكايا ليبى: رواية إبراهيم الكونى "المجوس". IBLAK، 1996، ص ٨٧-١٠٥.

(٤) إبراهيم الكونى، المجوس، دار التنوير، بيروت، ج١ ١٩٩٠، ج٢ ١٩٩٢.

(٥) إبراهيم الكونى، الصحارى، دار الجماهيرية للنشر، بنغازى، ١٩٩٤.

(٦) إيريك أورباخ، المحاكاة: تمثيل الواقع فى الأدب الغربى، ترجمة ويلارد تراسك، نيويورك، دابليدى أنكور، ١٩٥٧، ص١٤.

وللتفاعل المستمر بينهما. تمتد تزامنية الماضى والمضارع والمستقبل فى الزمن الكونى إلى المكان؛ حيث تقوم كذلك آثار الماضى وترسيباته بصياغة الحاضر، كما تعد ضرورية لفهمه.

يصور الفصل، مع وضع هذا الاستدعاء فى الحسبان، التدريب التفصيلى الذى يحتاجه الصبى أمضال كى يستطيع قراءة المكان الصحراوى حوله، وأن يجعل منه وطنه الحامى. اتسمت هذه العملية بجميع صفات الطقس التعرفى الممتلئ بتفصيلات التوقع والفشل. لا يُعد تعرُّف أمضال ناجعًا ما لم يجعل من عالم الصحراء الغامض وطنه الحميمى. لقد مُزجت عناصر رحلة الاكتشاف مع طقس تقديم عضو جديد إلى الجماعة بهدف إضفاء بعد كونى على الطقس، كما يُلمح فى الوقت نفسه إلى عنصر للتحول يعد الطعام لب مغزاه. بعد أن تعرف الصبى أمضال على عالم الصحراء، وعلِم أن أمه ليست امرأة صحراوية يُقدِّم بوبو على فعل شىء خطير وتجديفى profane، حين يبدأ فى دراسة رسومات الكهوف ودلالاتها والتقنيات التى كانوا يستخدمونها فى صيد الودان، أو الخراف البرية (باللاتينية Copra lerviaz)[1]، لكى يعمق جذور ابنه فى ماضى المكان

(١) الودان، وفى بعض اللهجات وداد أو أوداد، هو أكثر الحيوانات أهمية وأثراها رمزية فى عالم الصحراء كما رسمته الأعمال المتعددة لإبراهيم الكونى. يقرر شكرى عياد فى دراسته رباعية الأجزاء لرواية المجوس، والتى نشرتها مجلة الهلال فى مايو ويونيه وأغسطس من عام ١٩٩٦ أنه لم يستطع العثور على الكلمة فى معجم القاموس المحيط، وهو المعجم العربى الأساسى، وقد خمن أن حيوان الودان يبدو من وصف الكونى له نوعا صغيرا من البقر. أما ج. إيه. نوبيى فيسميه فى الفصل الثامن عشر من كتابه "المدخل إلى البيئات: صحراء الصحارى" بـ"الغنم البرى"، وعنوان الفصل "الثدييات الضخمة". ويعرِّف المؤلف الحيوان بأنه "ملك جبال الصحراء بلا منازع"، كما يقوم بعرض صور له ويصفه وصفا تفصيليًا، معرفا بالاسم اللاتينى له وهو Copra lerviaz، ويقرر أنه أصبح نادر الوجود فى الجزء الليبى من صحراء الصحارى، وهو ما يتطابق مع الطرق التى تم تصويره بها والتعامل معه من خلالها فى روايات الكونى. وقد نُشر الكتاب بتحرير ج. د. كلاودسلى تومسون فى دار نشر بيرجامون بأكسفورد، ١٩٨٤.

الموغل فى القدم، أو ـ باستخدام مفردات باشلار ـ لكى يصبح الولد "راقدا فى مهد الصحراء".

تتمتع الصحراء فى عالم الكونى بجميع صفات المنزل فى شعرية المكان لباشلار[1]. بالنسبة لرجال الصحراء، تعد الصحراء فضاءهم السكنى "الآخر الذى يحمى الأنا "The non I that protects the I"[2]، يواصل الأب شرح علامات الصيد المتنوعة حتى يرتكب زلة لسان، ويذكر اسم تيرزازات، وهو أرنب لا يجوز ذكر اسمه فى السفوح أو الوديان؛ خشية أن يؤدى ذلك إلى الظهور المرعب للحيوان. ثمة يقين بأن الأرنب الصحراوى يمثل تجسيداً لشر وشيك، وهو يظهر فقط فى أوقات التحول من الليل إلى النهار أو العكس. وللمفارقة كان الصبى الذى تبدو عليه كل أمارات النبوغ هو الذى تعرف على الخطأ الذى ارتكبه والده، وحذره من نطق الاسم الشيطانى. ويحاول الأب إصلاح الموقف عن طريق تلاوة تعويذة خاصة. لكننا نعلم أنه فى عالم الصحراء تتحول القوى السحرية للكلمات إلى قوانين لا يمكن من ثمَّ التخلص منها بسهولة. ونعلم كذلك أن القافلة تسافر بحثا عن المياه، وأن أى خطأ أو استدعاء لتيرزازات سوف يكون قاتلا.

يواصل الأب تعريف ابنه بعالم الصحراء، ويعرفه بـ"أمناى" إله الريح الذى يطلب قربانًا حيًا لكى يمنع هبوب الرياح الجنوبية (القبلى) التى تدمر كل شىء فى الصحراء. تتحكم رياح القبلى ذات القسوة الوحشية والمحملة بالعقارب والتراب الحارق الناعم فى حركة القافلة بأكملها. تُشكل رياح القبلى الشيطانية حلفًا غير مقدس مع عنصرى النار والتراب؛ بحيث يجبر تحالفهم الإنسان على اللجوء للعنصر الرابع وهو الماء. توجد العناصر الأربعة دائما فى الصحراء (مع ارتباطاتها اللفظية القديمة: الأرض باردة وجافة، الماء بارد ورطب، الهواء ساخن ورطب، النار ملتهبة وجافة). ويؤدى غياب أحد هذه العناصر إلى خلل فى توازن

---

(١) انظر، باشلار، مرجع سابق، ص ٣-٣٧.

(٢) نفسه، ص ٥.

عالم الصحراء. والماء الذى يتصف بالبرودة والرطوبة هو العنصر الغائب غالبا، وقد أصبحت ضرورته أكثر إلحاحًا نتيجة هبوب رياح القبلى التى تنزع من الهواء رطوبته، ومن الأرض طبيعتها المبردة.

يتاح للأب الفرصة لإعطاء ابنه درسا مفيدا بمجرد أن تتوقف القافلة، وهو درس يتعلق بمقابر الأسلاف: أدبنى. يمرون بمقابرِ منهوبة، ويصيح الأب حانقًا: للموتى الحق فى الرقاد آمنين، وحين يَنتهك لصوص الكنوز مقابرَ الموتى تنطلق اللعنة. إن لصوص المقابر ممقوتون بدرجة مضاعفة؛ فهم لا ينغصون الموتى فحسب بل يُحركهم الجشع والكسب المادى. يتعلم الابن فى هذا المكان بعض ما يتعلق بأسلافه، ونكتشف أن التوازن الروحى للصحراء يتم الحفاظ عليه من خلال مزيج من المعتقدات الإفريقية والمصرية القديمة. لقد مُزِج الاستدعاء الروحى لأرواح الأسلاف وقدرتها على إلحاق الأذى بعادة المصريين فى دفن ممتلكات الميت النفيسة معه. ويؤكد هذا بدوره الخيال المادى للصحراء من ناحية، فى حين يشير من ناحية أخرى إلى مقت رجال الصحراء للممتلكات المادية؛ لأنها تبتلى الإنسان بتوجه مدمر نحو تكديس الثروة، وهو ما يتحول إلى عبء، ويلتهم حريته.

لكن أكثر الأبعاد دلالة فى الارتباط بالأسلاف هو شعيرة الاستمرار التى يؤديها الأب مع ابنه فى الفصل الرابع المسمَّى "المعرفة". يجرح الأب إصبع ابنه بقطعة من عظام الأسلاف لتقوم من ثمَّ بامتصاص دماء الأبناء. إنها شعيرة الاستمرار والتعرف والقبول فى عالم الصحراء، وقد فرح الأب فرحا عظيمًا عندما امتصت العظمة الجافة قطرات من دم الصبى. صاح الأب "لقد عرفك الآباء. إذا تقبل الآباء الدم فهذا يعنى أنهم عرفوك. وإذا عرفوك اعترفوا بك. وإذا اعترفوا بك صرت ابن الناموس"[1]. والناموس فى العربية (أنهى فى لغة تماهق) هو القانون، ولكنه ليس مجرد متن قانونى، أو نظام من القواعد، بل هو

(١) الفم، مرجع سابق، ص١٨.

متن من الاستبصارات المتقنة والمعرفة المفصلة والحكمة المقطرة. يمثل "أنهى" أحد مفاتيح الرواية؛ حيث تتوافق طبيعته الملغزة والمرنة مع البناء الكلى للرواية. لقد كُتب "أنهى" مرة على رُقع من جلد الغزال، ألطف حيوانات الصحراء، لكن الغزاة مزقوها وأتلفوها. وقد تفرق الآن جسد الناموس، مثلما تفرق جسد أوزوريس، وأصبح مشتتا بين ألواح الجبال وصدور الحكماء. تتحقق معرفة أنهى عن طريق استخلاصه من قلوب الرجال وبقاع الصحراء؛ أى أن يعرف المرء كليهما جيدا، وأثناء عملية التعرف يجتاز المرء محنة تيرزازات.

تظهر فى الواقع تيرزازات لأمضال، وعلى الرغم من حذره وذكائه فإنه لا يستطيع مقاومة الإغراء الذى تقدمه، وتنطلق اللعنة وشيكًا. لقد أخطأت القبيلة الطريق إلى البئر عندما نفد ماؤها. يدرس العرَّاف الموقف، ويتوصل إلى أن عددا من الأخطاء الفادحة قد ارتُكبت ليس من قِبَل بوبو وأمضال فحسب، بل من قبل زعيم القبيلة أيضًا، الذى سار وراء دليل طرقٍ لم يكن سوى شخصية انتحلها وانتهيط، الشيطان، أمير الأرواح الشريرة. ويقرر أن الطريق الوحيد للخلاص من المأزق هو تقديم قربان: فتاة بكر أو صبى غض، والشخص الوحيد الذى ينطبق عليه هذا الوصف فى القبيلة كلها هو أمضال، وكان مصير العراف هو اطلاع بوبو على هذا الأمر. يجب أن تُخفَّف القوانين عن طريق عملية تعليل متقنة؛ لأن أمضال هو الابن الوحيد لبوبو. يستغرق ذلك التعليل القسم الثانى، وهو الأطول من بين أقسام الرواية، ويتم فيه ربط سلسلة من الأحداث وثيقة الشبه بتلك التى تعرضنا لها وتصوغها فى نفس الوقت. تسمح بنية السرد الحلزونية للقصة بأن تتحرك فى اتجاهين أعلى وأسفل الحلزون، وأن تتحرك زمنيًا إلى الأمام والخلف.

-٤-

يبدأ القسم الثانى من الرواية، والذى تُعيد دورته تشكيل القسم الأول، من نقطة رحيل مشابهة، لكن نقطة الرحيل فى هذه الحالة هى "الواحة"، ذلك النقيض الحاد للصحراء. وفى الواقع يمثل التعارض بين حياة الصحراء المتحررة

والمرنة والمنفتحة وحياة الواحة المستقرة والمتكررة والمنغلقة إحدى التيمات الأساسية للرواية[1]. تمثل الواحة مكانا مناسبا لانتهاك "أنهى"، والتخلى عن قيم الصحراء. تشبه بداية الدورة الثانية محنة السنوات السبع الجداب فى العهد القديم. يعيش بوبو سنوات سبعًا جدابًا لكنه لا يستطيع الصمود أمام المحنة للنهاية. يتحمل موت والديه، يتعايش مع هلاك القطعان وانسلال القبيلة، لكنه ينكسر فى النهاية أمام مشهد امرأة ترضى أن تمنح ابنها للعبودية لكى تنقذه من الجوع والموت. تبدو هذه النادرة -التى أوردها بوبو فى مفتتح هذا القسم من الرواية لتكون بمثابة الدافع لفعله- ذات مغزى عميق؛ لكونها تشكل هذه الدورة من الأحداث، وفى الواقع جميع دوائر الأحداث فى الرواية. كما أنها تضع جدل الحرية بوصفه المحرك الكامن للرواية، وتُظهر رد فعل القبيلة على أفعال الضعف والضلال.

ما إن تعطى الأم طفلها ليكون عبدا فى قافلة مسافرة حتى تبدأ شاعرة القبيلة "تميمة" فى إنشاد ملحمة حول الحدث بدلالاته وإيحاءاته. ويؤدى تدخلها فى القصة إلى تحويل الحكاية البسيطة إلى خبرة مشتركة، ولتحفرها فى أذهان القبيلة. وحين يعرف الزوج ما اقترفته الزوجة يقتفى آثار القافلة التى أعطتها الأم طفلهما، ويستعيد الصبى ويذبحه ويدفنه فى مقابر أسلافهم. إن سلوك الأب ليس بالوحشية التى يبدو عليها؛ لأن ناموس الصحراء يعتبر من يلحق بشرف أسلافه جزءا من القبيلة، أما من يقع فى العبودية فتعتبره مفقودا إلى الأبد. وقد صُدم بوبو بمقتل الصبى، وأقسم "ألا يبقى فى المنتجع يوما واحدا"[2].

توضح هذه النادرة دور الشاعرة فى حياة الطوارق. فعلى خلاف شاعر شبه الجزيرة العربية الذى كان دوره التقليدى هو التعبير عن آراء القبيلة، يقوم

---

(١) سوف أعود إلى هذا التعارض فيما بعد فى هذه الورقة، وأقدم سلسلة من خصائصها المتقابلة.

(٢) الفم، ص ٤٤.

شاعر/شاعرة الطوارق بالتعبير عن مشاعر القبيلة وإظهار عقلها الجمعى، كما يُعد/تُعد صوت "أنهى"؛ الناموس الذى تتصرف القبيلة وفقا لملفوظاته. ثمة فرق آخر بينهما، وثيق الصلة بالرواية، يتمثل فى إدراكهم الحسى للبطولى. فبحسب رأى أندراس هامورى Hamori، فإن إدراك الشعراء العرب الجاهليين الحسى للبطولة يتكئ على "حاجة البطل لأن يخوض معركته مع الموت، فهو لا يُفوِّت أية فرصة يستطيع من خلالها تعريض نفسه للخطر... ثمة قصائد كثيرا ما تكون الحرب فيها مجرد وسيط لاقتناص الموت الذى تركناه فى الظلام، لا مجرد وسيلة لتحقيق العصبية والثروة"(١). ينشأ مفهوم مختلف للبطولة فى مجتمع الطوارق من أعمال الكونى، يتكئ على حاجة البطل لأن يخوض معركته مع الحياة لكى يفهم منطقها الكونى والمخادع، وأن يُسلِّح نفسه بالجلَد والثبات والكبت لكى يُصبح قادرا على مقاومة الإفراط وأن يعيش فى اعتدال.

تبرهن النادرة على دور الشاعرة وسلطتها، وكيف أن شِعرها يجب أن يؤخذ بجدية ويُتصرَّف وفقا له. ويمثل هذا عنصر تشاؤمٍ آخر تُجذره النادرة بعمق فى افتتاحية القسم الثانى من الرواية. وعلى الرغم من تجاهل بوبو للإشارة الضمنية فى الحكاية فإنه يتصرف، مثل طوارقى حقيقى، بناءً على العهد الذى قطعه، يسرج مهره الجميل، ويجمع ما تبقى من جِماله، وينطلق إلى الواحة. يهجر بوبو قبيلته ويغادر إلى الواحة على الرغم من الحكمة التقليدية التى تنظر إلى الواحة بوصفها العدو المكانى للصحراء، وبوصفها مقر انتهاك كل قيم الصحراء. يحتقر الصحراويون الأرض؛ لأنهم يؤمنون بأنهم ينتمون إلى السماء(٢). يُعلن الانتقال إلى الواحة بشكل ضمنى دمار الصحراء، وتلك خطيئة دنيوية وفقا لناموس الصحراء. تضع الرواية سلوك والد الصبى فى مقابل سلوك بوبو،

---

(١) أندراس هاموراى. فى فن الأدب العربى الوسيط. برينستون، نيو جيرسى، ١٩٧٤، ص٢٠-٢١.

(٢) الفم، ص ٩٥.

فكلاهما مثل آدم واجهَا الشر، لكن والد الصبى قاوم ببطولة بينما سقط بوبو مثل آدم. تصور الرواية، وفق مستوى ما من التأويل، عقوبة الانتقال والتحول من حياة الصحراء التقليدية إلى الحياة الهجينة للواحة. لقد أدركت تميمة ـ شاعرة القبيلة التى يُطلق عليها بوبو اسما ذا مغزى هو "الجنِّيَّة"- أنه وهو مسجون فى عزلته، سوف يهجر وطنه فى غضب ويأس. لا يبالى بوبو بتحذيرات الشاعرة، وينطلق إلى الصحراء، حيث يبدل بفرسه الصحراوى حمار حقل، وبسيفه الماحق فأس حقل، وبالسرج المطرز رموز العشق بالبردعة المحبوكة من مسد النخيل القبيح.

يتم وصف الانتقال من حياة الصحراء الباسلة وحريتها المطلقة إلى حالة الاستعباد التى يعيشها الفلاحون والحياة المقيدة بصفات التدهور والانحدار. تُقرَن بساطة حياة الصحراء بنزوع قوى للحياة والمشاركة فى استمرارية تاريخية تقود إلى الخلود. من المعروف بالنسبة للطوارق أن نظام الصحراء يماثل النظام الكونى الأكبر من حيث الحركة الحرة لعناصره الأربعة: الأرض والماء والهواء والنار، التى تُمثل سلسلة الوجود ومستوياته المتداخلة[1]، بينما تُدرَك الواحة على أنها بيئة ناقصة، يُنظِّم فيها أحد العناصر الأربعة حياة قاطنيها، ويحرمها من أن تعكس تعقد الكون. ويغيب، نتيجة ذلك معنى الجماعة، ومعنى أن تكون القبيلة كونًا كليًا، ومعنى أن يكون الرجل خلاصة العالم، تلك المعانى التى تستقر بعمق فى خيال الطوارق. وبناء على ذلك، يكون الانتقال من الصحراء إلى الواحة نموذجا للسقوط؛ لأنه انتقال من النقاء والبساطة والانسجام اللامتناهيين، من حالة الإنسان قبل السقوط فى الخطيئة والتنازع والصراع.

---

(١) تبدو صورة العالم المتأصلة فى حياة الصحراء، وإدراك الطوارق لها مشابهة بدرجة كبيرة لتلك المتأصلة فى أعمال كتاب العصر الإليزابيثى بسلسلة الوجود ومستوياته المتداخلة. لدراسة تفصيلية لصورة هذا العالم يمكن الرجوع إلى كتاب إ. إم. دبليو. تايلارد "صورة العالم فى العصر الإليزابيثى"، لندن، نشر بنجوين، ١٩٤٣.

يتم عبر الرواية عرض التناقض بين الصحراء والواحة بتفصيل مسهب، كما هو الحال فى معظم أعمال الكونى. وسوف أعرض فيما يأتى الصفات المتعارضة لكليهما:

الواحة	الصحراء
الماء	النار
الرطوبة	الجفاف
الانغلاق	الانفتاح
الخمول	الحيوية
المحدودية	اللانهائية
الخطر	الأمن
العبودية	الحرية
السحر الأسود	أنهى
الجبن	الشجاعة
العمل	الحب
الحمار	الحصان
الفأس	السيف
التعقد	البساطة
التنافر	الانسجام
الفوضى	النظام

يُخصص معظم القسم الثانى من الرواية لحياة بوبو الدونية فى الواحة، على الرغم من أن السرد لا يسير وفق نظام زمنى. فبعد أن يخصص الفصل الأول للنادرة والانتقال إلى الواحة يأتى الفصل الثانى بين خمسة عشر فصلا يتكون

منها هذا القسم تحت عنوان "الأشعار"، التى ترسلها الشاعرة بانتظام إلى البطل. هذه الأشعار هى استباقات معطاة تتجاوز أحداث القصة، وتُخصَّص لتأسيس ارتباطه مع الصحراء وقانونها "أنهى". تعمل الأشعار بوصفها رباطا سريا مستقلا بعالم الصحراء، وظهورها عبر فترات غير منتظمة، يعكس طبيعتها المتشظية الممزقة ولا استمراريتها. يرصد الفصل كذلك الطبيعة المتغيرة للقصائد والتغيرات المتنوعة فى نبراتها ومعدل ورودها. وتظل أكثر صفات هذه القصائد أهمية هى استمرارها عبر إيقاع متقن ومخطط دلالى. ترتبط كل قصيدة بالقصيدة السابقة عليها، وتلك التى يكون مصيرها أن تتبعها، وكأنها تترابط عن طريق منطق الاحتمال الذى يسرى فى الجسد الكلى للقصائد. تُذكِّر البنى المتناسقة والمترابطة للقصائد تذكيرا قويا بأن الصحراء لا تزال تمتلك نظامها الخاص حتى لو نسى المرء كثيرا من تفاصيل سلاسلها الداخلية.

يستمر ورود القصائد على مدار عدد من السنوات، وبعد فترة من الزمن يصبح بوبو مأسورا بهذه القصائد، ويبدأ فى الاستجابة لها "أرسل لها أشعار الحنين، ولكنه لم يستطع أن يبتدع لعبة تجارى لعبتها"[1]، أى لم يستطع مجاراة البناء الدلالى والإيقاعى المتقن لقصائدها. كانت قصائده الحنينية، مثل حياته فى الواحة، ذات بنية راكدة، تفتقد جدل الصحراء الديناميكى وشعرها الفريد. وفى الواقع فإن عدم قدرة بوبو على مجاراة بنية قصائد الشاعرة تشير إلى فشله فى فهم الرسالة الكامنة فى بنيتها. تتركب القصائد من رقمين ذوَى دلالة هما ٢ و٣. تتكون كل قصيدة من ثلاثة سطور، لكن السطر الثالث لا يمكن أن يُقرأ بدون قراءة السطرين الأولين من القصيدة التالية. يشير رقم ٣ فى الصحراء، كما هو فى عالم العصر الوسيط[2]، إلى الرجل بينما يشير الرقم ٢ إلى المرأة. وتكون الرسالة المتضمنة فى القصائد أن بوبو، الرجل الذى يمثله الرقم ٣، لن يُصبح له

---

(١) الفم، ص٤٦.

(٢) انظر تايلارد، مرجع سابق، ص ١٠٤.

معنى أو مستقبل بدون امرأة صحراوية، أى السطرين اللذين ينتظر مجيئهما من الصحراء.

تمثل هذه القصائد أحد أكثر الخيوط أهمية فى هذا القسم من الرواية. تعطى رسائل القصائد الملغزة وفشل البطل فى الاستجابة لتحذيراتها المبكرة الرواية بعدًا إضافيًا، يتجاوز دلالتها الظاهرية. وهو مسجون فى عزلته وبعيد عن معونة أهله، يتجاهل بوبو ـ وأحيانا ينبذ ـ محاولة الشاعرة لمساعدته عن طريق وضع القوة الغائبة لأنهى/الناموس وخبرة الماضى فى المعادلة. ينتهك بوبو واحدا من المكونات الرئيسة للخيال المادى بسبب معاملته لأبيات الشاعرة على أنها مجرد صورٍ ساحرة شيقة. هذا "الخيال لا يمكنه التوافق مع اختزال يحتمل أن يجعل الصورة المتخيلة وسائل تعبير ثانوية، ويتطلب على العكس من ذلك أن تكون الصور المتخيلة حية بشكل مباشر، وأن تؤخذ بوصفها أحداثا مفاجئة فى الحياة"[1]. لم يأخذ بوبو رسائل الشاعرة على أنها أحداث نتيجة انفلات الدروس التى تقدمها القصائد منه، وغالبا ما ينجح التهور فى النيل من أفضل المبادئ العقلانية الاجتماعية. لقد أدرك بوبو هذا بعد سنوات، وغالبا بعد فوات الأوان، عندما أصبح على شفا محنة جديدة.

يضع الفصل الثانى، وعنوانه "الحسناء"، امرأة الواحة الجميلة فى مواجهة الشاعرة الغائبة. يُخصَّص الفصل القصير لرسم صورة تفصيلية مغوية وفاتنة لجمال امرأة الواحة، مستعينا بالوصف المزخرف لظهورها، مؤكدًا جاذبيتها الإغوائية وطبيعتها المُلغزة. تمثل هذه الأوصاف تناقضًا حادا مع الشاعرة التى وُصفت بإيجاز دقيق عندما ظهرت له "فخرجت له الشاعرة من الأحراش كجنية. لاحقته بموال العار، وهى تعزف له لحنا على آلة إمزاد"[2]، وإمزاد هى آلة وحيدة الوتر تشبه الكمنجا. وهذا هو كل ما وُصفت به الشاعرة فى الرواية، بينما

(١) باشلار، مرجع سابق، ص ٤٧.
(٢) الفم، ص ٤٤.

سُجلت كل ملامح وحركات الحسناء تسجيلا دقيقا. ظهرت من أحراش الحقل، قدماها الحافيتان ملوثتان بالوحل، ومحاطة بعناصر الخضرة بطريقة بالغة الدلالة. الوصف مشبع بالمفردات والصور التى تنتمى إلى البيئة الزراعية. حينما تظهر لبوبو فى الحقل تتسم بالصفات المغوية للشكل التقليدى للشر المتنكر فى صورة خير. يتم ربطها كذلك بالساحرة، والأكثر أهمية أنه يتم ربطها بقصة قديمة لخيانة الصحراء. تؤكد هذه القصة القديمة الطبيعة الدائرية لزمن الصحراء الكونى وتكراريته الأبدية.

لقد ترك "أزال" ـ والد الحسناء الذى مات قبل وصول بوبو إلى الواحة بعامين ـ هو أيضًا الصحراء، واتخذ من الواحة ملجأً. وتزوج من حسناء تنتمى إلى الواحة كانت ابنة أمير إفريقى، ورغم تشظى قصته فإنها مشبعة بعناصر أسطورية وسحر أسود. لقد جاء الأمير الإفريقى إلى الواحة من الأدغال ومعه كمية من الذهب، واشترى نصف أرض الواحة، وتزوج إحدى نبيلاتها. لقد كانت هى أيضًا مهيبة بسبب سحرها الإفريقى القوى الذى كانت تستخدمه بقسوة لتحقيق مصالحها الخاصة. أثمر الزواج بنتًا وحيدة فقط، نُظر إليها بوصفها خلاسية؛ أى امرأة مختلطة. تزوج "أزال" ابنة الأمير الأفريقى هذه وأنجب ابنة، هى الحسناء غير المسماة التى أصبحت زوجة بوبو وأم ابنه أمضال؛ أى الأرض. يؤكد هذا النسب ـ بالإضافة إلى دلالة تجذر قدمى والدة أمضال فى الطين ـ حقيقة أن هذا الصبى المختلط هو ابن الواحة والدغل الإفريقى، ويبرر من ثم اسمه وارتباطه بأرض الواحة.

إن الانتساب إلى الصحراء يكون عن طريق الأم، وهو ما يرتبط بدوره بطبيعة فضائها وحركة الرجل فيها. يمتد الفضاء الصحراوى إلى ما لا نهاية، ويمنح الرجل مصدرا لانهائيًا للحرية واللذات الحسية والأمن والمغامرة على التبادل. أباح أنهى/الناموس لرجال الصحراء "أن يعاشروا النساء من كل الملل والنحل، من سبايا الأدغال، ومن بنات الشمال، من نساء الخلاء أم من نساء أهل الخفاء، وروت القبائل سير رجال كثيرين اقترنوا بصبايا الزنج، وسير رجال آخرين عشقوا

الجنيات"[1]، لكن الناموس قرر أن "الرجال يعطون الذرية للأمهات، وحذر أهل الصحراء من أن يطمعوا فى استرداد نسل أودعوه فى وعاء الأغراب"[2]. فى كتابه "التراب وأحلام الراحة" يؤكد باشلار[3] وجود رباط حيوى بين صورة الأم وصورة المنزل بوصفهما محورى إحساس الإنسان بالأمن والحماية. إن الأم والصحراء، فى المجتمع الطوارقى الأمومى بأصالة، هما شخص واحد، كلاهما يمنح الإنسان الحماية اللحظية الفعلية. وناموس الصحراء الشبيه بالشريعة اليهودية الأمومية النسب لا يعترف إلا بنسل الصحراء. وقد جعل الحرمان من الأبناء الثمن الذى قضى الناموس أن يدفعه كل من رأى فى المرأة غير الصحراوية كنزا، وعجز عن أن يقمع فى نفسه إغواءها[4].

يُعد فشل "أزال" فى العودة إلى الصحراء هو البعد الأهم فى دورته التى تصور بشكل مسبق دورة بوبو. لم تستطع حياة "أزال" المستقرة فى الواحة، ولا زواجه من ابنة الأمير الإفريقى الجميلة أن تُجنبه الشعور المضنى بالحنين إلى الصحراء. إنه يقاوم الاستسلام للصحراء زمنًا طويلاً، ويعزى نفسه بتسلق التلال المحيطة متطلعا إلى الفضاء المفتوح، ومغنيا أغانى الصحراء الحزينة. لكن الحنين يغلبه فى النهاية ويقرر أن يعود. يغادر الواحة لكنه يعود بعد يومين، مع أن سبب العودة يختلف بحسب الراوى. يقول البعض إن الابنة اكتسبت بعض السحر الأسود من الأم، وإنها استطاعت استعادة زوجها بواسطته. ويقول البعض إن "أزال" وجد بعض الصبية يرعون أغنامهم على مشارف قبيلته فسألهم إن كانوا يعرفون رجلا يدعى "أزال" فتباروا فى إنشاد قصيدة ذم وإهانة عن رجل كان فارسا نبيلاً لكنه هجر قبيلته فى زمن الشدة لكى يملأ بطنه. هجر قبيلته، نبذ بلاده وفر إلى أرض العبيد.

---

(١) الفم، ص ٥٣.

(٢) نفسه، نفس الصفحة.

(٣) "التراب وأحلام الراحة"، باريس، جوزيه كورتيه، نقلا عن شعرية المكان، مرجع سابق، ص٤٥.

(٤) الفم، ٥٢-٥٣.

لكل من الروايتين المختلفتين مغزاها الخاص: الرواية الأولى تشير بوضوح إلى فقدان ثقة الصحراء فى المرأة غير الصحراوية، ومقتها الشديد لخدع الأدغال الإفريقية؛ بينما يكمن مغزى الرواية الثانية فى تخليدها لناموس الصحراء، ومقتها الشديد لمن يتخلى عن قوانينه. كما أنها دالة كذلك على عملية الحفاظ على الذاكرة الصحراوية عن طريق حفر تواريخها بعمق فى أذهان الناس، وخاصة صغار السن. وسواء أكان السحر أم العار هو الذى حال بين "أزال" والعودة؛ فإن العنصر الأساسى فى هذه الدورة هو التأكيد على استحالة هذه العودة فى حالة انتهاك قوانين أنهى. لقد واصل "أزال" صعوده على التلال المحيطة بعد فشله فى إعادة الالتحاق بقبيلته متطلعا إلى الفضاء المفتوح، ازداد اكتئابه وسرعان ما وقع فريسة مرض طويل انتهى به إلى الموت. وبعد عامين من وفاته وصل بوبو إلى القرية وكرر الدورة بتنويعات مختلفة. لقد أسس زواج بوبو من ابنة "أزال" رباطًا بين الدورات المتنوعة من الخطيئة وهجر الصحراء من ناحية، وصبغ مصير بوبو من ناحية أخرى. لقد ولَدت ابنة "أزال" الابن الوحيد لبوبو؛ وهى ولادة مؤلمة لأنها تنذر بوفاة الأم التى ماتت بعد عدة أعوام ودُفنت إلى جوار قبر جدتها، الأميرة الإفريقية[1].

اقترن مولد الصبى بوصول آخر رقعة من الشاعرة. وعلى خلاف الرقاع السابقة احتوت هذه الرقعة على بيتين فقط بدلا من الأبيات الثلاثة المعتادة:

"عندما راقت لنا الدنيا وجدناها قد انتهت.

وما تبقى لا يليق بغير التوبة"[2]

---

(١) يعد الارتباط بالأسلاف أحد أقوى الصلات فى المعتقدات الإفريقية والطوارقية على حد السواء. تبدأ رواية الفم بطقس تعرف الأسلاف على أمضال بوصفه جزءا مهما فى طقس الاستهلال. إن دفن زوجة "بوبو" إلى جوار جدتها ينطوى على إشارة قوية إلى ارتباطها بالأدغال، وهو ما يناقض ادعاء "بوبو" أنها امرأة صحراوية استنادا إلى أن أباها جاء من الصحراء.

(٢) الفم، ص ٥٦.

لم ينتبه بوبو إلى هذه الأبيات إلا بعد وفاة زوجته بثلاث سنوات[1]، حينها كان الوقت قد فات لينتبه للرسالة. يعلن غياب السطر الأخير عن نهاية القصائد، وعن زوال إمكانية الانعتاق. يؤكد السطران الأخيران أن امرأة الواحة هى أم الصبى الذى انقطعت صلته بالصحراء إلى الأبد. فى فراغ البيت الثالث رسمت الشاعرة ثلاثة مثلثات تشبه تعرجاتها كثبان الصحراء. كلما ازداد تأمل بوبو للمثلثات الثلاثة التى تتلو أبيات القصيدة توقفت عن أن تكون وصفية وأصبحت فياضة بالإلهامات. لقد أيقظوا فيه المكان الذى يحبه، المكان الوحيد الذى يعطى لحياته معنى ويجعله يشعر بالانتماء إلى العالم. إنها تشكل نداءً مباشرا للعودة إلى وطن الصحراء الكونى الحميمى، وقطيعة كاملة مع عالمها فى الوقت ذاته. يبدو تأمل بوبو للرسالة وتأمل النسيان والذاكرة الجمعية للصحراء عالية الدلالة فى كشفها عن طبيعة الزمن الكونى للصحراء. النسيان أحد أخطاء بوبو التراجيدية، يعد عدم الاهتمام بالمعلومات غير المفيدة أحد أقيم الهبات التى يوهبها الإنسان، لكن هذه الهبة تحمل داخلها بذور تحطمها؛ أعنى الذاكرة وديناميأتها للقضاء على النسيان. وعلى سبيل المفارقة فإن فشل بوبو فى فهم الرسالة يؤدى إلى إدخال القصة الأمثولاتية لـ"همّا"، بطل الصحراء الاستثنائى غريب الأطوار، فى معادلة السرد. تعد قصة همّا حكاية أخرى تقابل الحكاية السابقة فى الرواية، وتؤكد ديناميات سلسلة السرديات المتصارعة، وإن كانت متكاملة.

-٥-

كان "همّا" أنبل فرسان القرية وأكثرهم جاذبية وقبولا لدى النساء فى الوقت ذاته. رأته عرافة عابرة وهو صبى يلعب فى العراء مع الأقران فقالت: "فى جوفك نار لن تتحملها إلا النساء"[2]. عندما نضج تزوج من ثلاث نساء فى ليلة واحدة،

---

(١) يتكرر العدد السحرى هنا مرة ثانية.

(٢) الفم، ص ٥٩.

واستمر فى إضافة نساء جديدات إلى حريمه، من داخل القرية وخارجها، رغم اعتراضات رجال القبيلة وغيرتهم. زاره زعيم القبيلة يوما، وتكلم معه عن الاعتدال والتحكم فى رغبات المرء، لكن "همّا" لم يستطع التغلب على رغبته المستمرة فى الحصول على نساء جديدات، وقد كان ذلك مصيره المحتوم الذى أعلنت عنه العرافة من قبل.

بعد أن تأمل حواره مع الزعيم خرج "همًّا" على أهل القبيلة مرتديا ملابس الاحتفال الخاصة به، راكبًا مهرًا أبلق ضامرًا، وذهب إلى خيمة حكماء القبيلة، وأعلن نيته التخلى عن متع الحياة ومقاومة ورود القلب. اعترض عجوز ملثَّم، اكتُشف فيما بعد أنه تجسيد وانتهيط، على ما اعتزمه همّا بشدة، مجادلا بأن التخلى عن المتعة يساوى إلقاء المرء فى فم الهاوية[1]، وأنه جعل حِسَان القبيلة يعرفن سعادة العشق. وأن تخليه وتركه لمتع الحياة ليس إلا تخليا عن هبات الإله، وأنه سوف يدرك ذلك بعد فوات الأوان. واعترف همّا أنه لم يتخل عن الدنيا إلا من فرط حبه لها، وأنه عزم بشكل نهائى على ذلك. غادر همّا القبيلة، هاجر إلى أبعد نقطة فى الصحراء، وانقطع عن الخلق هناك.

عاد همّا بعد سنوات، عندما أصبح فى طى النسيان تقريبا، تقوده النار التى فى جوفه، وأقبلت عليه النساء بشغف ربما يزيد عن ذى قبل، لكن "همًّا" فى هذه المرة، كان يذبح نساءه بعد مضاجعتهن. على عكس شهريار لم يكن همّا يقتل نساءه خوفا من خيانتهن له، بل ليحرز نفسه من أن يسيطر عليه حبه لهن، إذا تحولت شهوته لهن إلى حب وعاطفة لهن. لقد كان همّا وحشيا فى اغتصابه لحيوات هاته النساء، لكنه بدا كما لو كان مسيَّرا بقوة لا يستطيع مقاومتها. يغادر همّا القبيلة إلى الخلاء مرة ثانية بعد أن قتل ثلاث نساء على التوالى وإثر حديث آخر مع الزعيم.

---

(١) هذه هى المرة الأولى التى يذكر فيها عنوان الرواية بالغ الدلالة وارتباطه بالموت، وهو ما يعد موتا مجازيا أكثر منه ماديا. نظرا لكون الموت المادى لا يُنظر إليه على أنه نهاية سلبية لحياة الأفراد، لكونه يمكِّنهم من اللحاق بالأسلاف.

يصبح همّا فى عودته الثانية إلى العزلة متحدا بصفاء الصحراء اللامتناهى. إنه يتواصل مع نبضها الكونى، يستمتع برياحها اللطيفة، ينصت لأغانيها التى يطلقها السكون، يتنسم عبيرها، إنه، بصياغة أخرى، يدمج نفسه بفضائها الكونى، ويصبح متحدا بكل مكوناتها. عندما يصبح فى حالة انسجام كاملة مع الصحراء يظهر له وانتهيط مرة ثانية ليقنعه بالعودة إلى حياة المتعة، لكن همّا يقاوم حججه وينتحر. لقد كان مشمئزا من أن يخرق ناموس الصحراء لكونه غير قادر على إنفاذه؛ لذا فضل أن يموت. تؤكد هذه الحادثة دور وانتهيط، سيد الأرواح الشريرة، بوصفه عنصرا ثابتا وشبه متجسد فى حياة الصحراء، وليس مجرد عنصر متخيل أو افتراضى. نظرا لتلاحم سلسلة الموجودات[1] لا يستطيع الإنسان التعالى على حدود جنسه البشرى، ولن يمكّنه التطلع الدائم نحو الملائكة من أن يتخلص من الجانب البوهيمى فيه. يمثل انتحار "همًّا"، فى هذا السياق، انتصارا على الوحش الذى يكمن بداخله وتدميرًا لوانتهيط معه. توضح حكاية همّا، بالإضافة إلى ذلك، أن سكان عالم الصحراء توحدهم صلات كونية مشتركة أكثر مما تفرقهم خلافات أخلاقية. "لديهم قاعدة مشتركة عريضة من الافتراضات الأساسية عن العالم، لا يتنازعون حولها مطلقا، وتتنوع أهميتها وفق اطراد عكسى مع هذا الاختلاف ضئيل الشأن"[2].

يُقتل فى نفس الوقت زعيم القبيلة، رمز التوسط، وتطبق القبيلة نواميس الافتداء وتذبح ودانا على مدخل إيمى (القبر، البئر، الهاوية) بدلا من ابن زعيم القبيلة وفقا لنواميس الافتداء القديمة[3]. لا تنتقل الزعامة من الزعيم إلى ابنه، وتبرهن ضرورة التضحية بالابن وإسناد الزعامة إلى أكبر أبناء الأخت الكبرى

---

(١) لدراسة تفصيلية لسلسلة الموجودات وترابط حلقاتها، يمكن الرجوع إلى الفصلين الرابع والخامس من كتاب تايلارد السابق الذكر ص٣٧-١٠٢.

(٢) تايلارد، مرجع سابق، ص ١٢.

(٣) الفم، ص ٨٠.

على تأكيد الطابع الأمومى فى الثقافة الصحراوية. لقد كان القصد من الربط بين قصتى همّا والزعيم الذى يمثل التوسط تأكيد دلالة كليهما. يعود النص فى الجزء الثالث والأخير (الفراغ) من هذا القسم المركزى إلى القصائد، ويبرز الارتباط بين الفراغ المكانى فى آخر سطر شعرى والمثلثات الثلاث التى تشبه الكثبان التى وُضعت مكانه. إنه يخبرنا بأن المثلث كان رمزا لآلهة الحب والخصوبة والجمال فى المعتقدات الطوارقية القديمة[1]. الفراغ والمثلث كلاهما يمثلان الصحراء ويشكلان نداءً للعودة إلى حضنها. لقد فهم بوبو النداء واتبعه، لكنه غفل عن بُعد مهم من مفهومه، كان من الضرورى فهمه واستخلاصه من قصة همّا.

يوجد فى القلب من قصة همّا ديناميات الخاصيتين الإنسانيتين الأكثر رفعة: الفهم والإرادة، وقد أسست عليهما أخلاقيات الصحراء. ترجع نار همّا إلى تصور الصحراء للعناصر الأربعة ونظامها التراتبى. تحتل النار فى الصحراء - كما هو الحال فى عالم العصور الوسطى- المرتبة الأعلى فى تراتبية العناصر: النار، الهواء، الماء، التراب، ويعوزها البقاء. إن قدرة همًّا على مقاومة النار عن طريق التخلى هو أمر جوهرى بالنسبة لهويته الصحراوية. ومن ثم فإن الحقيقة تكمن فى كون التوسط هو جوهر الإنسانية؛ لأنه يتطلب ممارسة الإرادة الإنسانية. تنطوى هيمنة النار على تأكيد للدور الأساسى للماء، الذى يمثل الضد الكامل للنار، بما يقدمه من برودة ورطوبة فى مقابل سخونة النار وجفافها. ويساوى الاستقرار حول الماء، فى واحة، هجر النار، جوهر الصحراء وروحها ومثيلتها.

تقع قصة همّا، بشكل بنيوى، فى الفصل المركزى فى القسم الثانى من الرواية ثلاثية الفصول، سبقه سبعة فصول وتلته سبعة أخرى. الفصل الذى يتوسط

---

(١) نفسه، ص ٧٨.

فصول الرواية ورقمه واحد وعشرون وعنوانه (الأبيات) ليس أطول فصول الرواية بأكملها فحسب لكنه الفصل الوحيد الذى قُسِّم إلى ثلاثة أجزاء، أ، ب، ج لكى يعيد بناء القسم المركزى فى الرواية؛ أى القسم الثانى، بالامتداد مع الرقمين السحريين بالغى الدلالة ٣ و٧[١]. نتيجة لذلك تؤدى قصة همّا دورا مركزيا فى مجمل السرد؛ لكونها مركز القسم الأوسط من ناحية، ولكونها تتضمن حل إلغاز القصائد من ناحية أخرى. إنها قصة الصعوبات الكامنة فى اتِّباع قوانين الصحراء ومقاومة خدع القلب، قصة الطريق الصعب بين الانغماس فى لذات النساء الحسية بوصفه تجسيدًا للذَّات الحياة، والتخلى الصارم عن هذه اللذات من خلال الإمساك بزمام حياة زاهدة تمثل الاعتدال الذى يؤدى إلى الحكمة.

للمفارقة، فى الصحراء لا تكمن الحكمة فى إعلان مقاومة اللذات الحسية بل فى الاعتدال والتحكم. نظرا لأنه من خلالها يستطيع المرء فهم النظام الكونى للصحراء. ينظر إلى لذات الحياة على أنها أمر ضرورى للحياة، وأن الإفراط فيها أو فى إنكار سرور المرء بها ليس أمرا مرغوبا. إن الطريق السهل أو بالأحرى الطريق البسيط فى الصحراء هو الطريق الخاطئ؛ لأن عالمها يعتمد على توازن دقيق بين أعمدة متنوعة. إن الانتصار على وانتهيط الذى يحث على الإغواء والانغماس فى اللذات أُنجز بشكل طبيعى لمصلحة أنهى/ الناموس الذى يربط الاعتدال بالمنطق والجلَد. بالإضافة إلى ذلك، تُلقى قصة همّا ضوءا مهما على قصة بوبو، وتمكن القراء من فهم مجمل أبعاد تطوراتها. إن ممارسة همّا لإرادته الإنسانية يُنظر إليه ليس على أنه حفاظ على السلامة العقلية للفرد فحسب، بل على أنه حفاظ على حياة الجماعة/القبيلة وانسجامها كذلك.

---

(١) تلعب الأرقام السحرية دورا كبيرا فى المعتقدات الصحراوية. والرقم ٣ على وجه الخصوص بالغ الدلالة فى الرواية كذلك؛ لكونه رقم السطور الشعرية المرسلة لـ"بوبو" فى كل مرة، ولأن الرقم ثلاثة يمثل الرجل.

-٦-

إن مفهوم الزمن المتضمَّن فى قصة همًا هو بالقطع الزمن الكونى المرادف للحياة نفسها[١]، لكن الحياة فى هذه القصة ينظر إليها على أنها وهق[٢] يُقتنص الإنسان ويبتليه بشكل دائم. يحل البعد الكونى للحياة فى الصحراء محل البعد الاجتماعى؛ نظرا لأن كل الرجال متساوون أمام الصحراء. تنبع قوة رجل الصحراء من إيمانه بأنه فرد فى عالمها، وأن هذا الاتحاد بها يعطيه حرية مطلقة، تكاد تكون حرية وجودية. وتقترن بساطة الحياة فى الصحراء بشعور قوى بالاستمرارية التاريخية المرسومة بدقة من خلال القيم والمعتقدات التقليدية والإيغال فى السرمدية. وبالمقابل يمد هذا الاتحاد الأفرادَ بشعور بالقوة لكونهم جزءًا من عقل كونى جمعى. تؤدى نبوءة العرافة دورها بوصفها تبريرا لا يجادل فيه لعطش همًا الدائم للنساء. وبطريقة مماثلة كان الجدل الدائم بين قصة بوبو وقصص أسلافه، "أزال" وهمًا، مقصودا ليبرهن على أنه مجرد حلقة فى سلسلة متصلة، ويعمق هذا من جذوره الضاربة فى جسد الصحراء على المستوى الأنطولوجى الأعمق. قصص الأسلاف ضرورية للحصول على فهم حقيقى لقصة بوبو ولتبرير نهايتها التراجيدية. ويستطيع المرء أن يستخدم مفردات شكسبير "الجانب الشرير من الطبيعة الذى يكمن فيهم" والذى يصف سلوكهم.

تعد فكرة النظام الكونى أحد الأفكار الأصيلة والفاعلة فى الصحراء، وربما تكون أكثر ما يميز الصحراء. لهذه الأفكار تميزها الخاص فى أعمال الكونى فهى الأفكار الأقل إثارة للخلاف والأقل ظهورا. لكنها ضرورية للوصول إلى فهم سليم لكتاباته. هذه الأفكار لا تزال حية وفاعلة فى الصحراء الليبية على عكس نظيرها الذى ينتمى إلى العصر الإليزابيثى والذى يتأسف تايلارد[٣] لكونه غير

---

(١) الفم، ص ٧٥.

(٢) الوهق: حبل فى طرفه أنشوطة يُستعمل لاقتناص الخيل والأبقار. (المترجم).

(٣) تايلارد، مرجع سابق، ص ٩.

معروف لدى القارئ الحديث. إنها، علاوة على ذلك، مألوفة لساكنى المدن فى معظم الأقطار العربية الأخرى. تكثف الطبيعة التكرارية والمكانية لقصة همّا الحدث، وتستدعى دورتى "أزال" وبوب وتعطى -فى الوقت ذاته- للأبيات الشعرية المتشظية دلالتها الكاملة.

تبدأ استجابة بوبو لنداء المثلثات الثلاثة بالبحث عن الشاعرة تميمة التى طاردته بقصائدها، وآخرها تلك القصيدة الملغزة التى تسلمها منذ ثلاث سنوات مضت. لقد اندهش حين أُخبر بأنها قد توفيت بعد أسابيع قليلة من مغادرته الصحراء إلى الواحة. حين شكك فى صدق الرجل العجوز الذى نقل له هذا الخبر اقترح العجوز أن يريه مقبرتها وجمجمتها، التى تتميز، كبقية جماجم الشعراء، بوسم من حرق النار. إن تميمة الشاعرة، مثل همّا، مرتبطة بالنار التى تمثل روح الصحراء. يأخذه إلى المقابر ويحفر مقبرتها لكى يريه وسم النار، أثناء الحفر أخرج وعاءً حجريًا وتميمة فضية مثلثة. تتعقد حالته بعد تأكده من موت الشاعرة، ويخبر الرجل العجوز بحكاية قصائده التى تختمها المثلثات الثلاثة. حين يذكر له المثلثات الثلاثة يطلب العجوز منه قراءة البيتين السابقين اللذين ينتهيان بالمثلثات، ويمده مباشرة بالبيت الثالث:

"والاهتمام بالتمائم والركون إلى المولى"(١)

حين سأل بوبو العجوز عما إذا كان البيت الثالث يمثل الوصية الأخيرة، يؤكد العجوز أنه من الشائع استخدام المثلثات الثلاثة بوصفها علامات على تمائم السر أو على شفرة سرية. يخبر بوبو العجوز أنه أوّل العلامات بأنها نداء للعودة إلى الصحراء مصطحبا ابنه، لكن العجوز يحذره من أنه إذا أخطأ تأويل العلامات فسوف يخالف الوصية. يزور بوبو الزعيم الجديد ويطلب منه الإذن بالرجوع إلى القبيلة مع ابنه. يأذن له الزعيم، لكنه يحذره من أن الصحراء تتعرف على نسل نسائها فحسب، ولذلك، يتوجب عليه ترك ابنه مع والدته أو جدته إذا كانت

---

(١) الفم، ص ٨٩.

والدته متوفاة. ويؤكد أن القبيلة يمكن أن تقبله على أنه ابن أصيل، لكنها لن تقبل ابنه أبدًا.

أثناء عودته إلى الواحة لكى ينهى إقامته فيها يدور حوار دال بين بوبو وأم زوجته. وقد عنون المؤلف هذا الفصل بعنوان دال هو (الشؤم)؛ لأن أم زوجته تؤكد ما أعلنه الزعيم من أن الصحراء لن تقبل ابنًا من نسل غريب، وأنه ملزم بترك ابنه لها. ترك ولده، وباع كل ما يملك، واشترى بعض النوق، والتحق بقبيلته. استقر فى الصحراء، استعاد التميمة وجمجمة الشاعرة، وهو ما يعد رمزا للتكامل مع ماضيه ورضاه بمصيره. مرت السنوات، وأرسل الزعيم فى طلبه وأخبره أن عراف القرية يتنبأ بالجدب، وأنهم يجب أن يبدءوا فى شراء التمر والقمح والشعير، وأنه يريد منه مصاحبتهم إلى الواحة ليقوموا بذلك؛ نظرا لأنه يعرف الطريق إليها. وبذلك يرجع بوبو إلى الواحة وابنه، ويستنكر طريق تنشئة ابنه الذى تتم تربيته ليصبح فلاحا بالواحة. يخبر جدة الصبى أنه سوف يأخذه معه، لكنها ترفض بقوة وتقنعه بترك الصبى حتى يشتد عوده ويصبح قادرا على الصمود أمام الصحراء. وحين يصر على أخذ ابنه تطلق نبوءتها "ما للأرض لابد وأن تستعيده الأرض". عندما يرفض النبوءة ويراها مجرد ملاحظة عادية، قائلا "كلنا سنعود إلى الأرض" تؤكد الجدة أن عودة الصبى إلى الأرض سوف تكون مختلفة، وأن ما نطقت به هو نبوءة ابنة الأمير الإفريقى، وليست قولا فارغا. يأخذ بوبو صبيه ويرحل.

-٧-

تقع أحداث القسم الثالث والأخير من الرواية فى وقت الجدب الثانى الذى تنبأ به العراف فيما سبق، ويعود الفصل إلى الأحداث التى تُركت فى القسم الأول. يبدأ القسم بداية ذات مغزى يصف فيها استفحال العطش ومقاومة الزعيم والعراف لتجليات السراب وأشباحه. يتأملان خطأ الزعيم فى اتباع مشورة رجل عجوز لم يكن سوى وانتهيط نفسه (أمير الأرواح الشريرة). لقد جلب

التدخل الخارجى الخوف من الفوضى والتلاشى. لكن العراف يُذكِّر الزعيم بمنطق الصحراء وتصورها[1]، وبسلسلة الاتصال الداخلى بين الكونى والمحلى ومبدئه. يتجنب الحوار مع العراف، مع أنه ملغز بالنسبة للآخرين، التفاصيل الخلافية المضجرة ويقدم الحجة بقوة ونقاء شديدى البراعة. إن المنطق الإلهى يقع خارج دائرة إدراكنا، لكننا نعلم أنه موجود. وعلى الرغم من أنه ليس جبريا فإنه غير اعتباطى. لقد أُوقع الزعيم فى الخطأ لسبب لم يستطع الزعيم إدراكه، وحين حلت الفوضى لم تُلق تبعتها على شخص واحد أبدا، بل على تلك القوى الكونية الكلية التى تكمن وراء الأفراد. للمفارقة، أدى خطأ الزعيم إلى التضحية بأمضال الذى قُدِّم فى الرواية على أنه شرط ضرورى للخلاص، وأن الدم المراق فى جسد القبيلة يعد ضرورة لشفائها. تؤيد تقاليد النبى (ص)، علاوة على ذلك، مفهوم الجماعة (الأمة)[2] فى الصحراء، إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى، ومن ثمَّ فإن إراقة الدم يُنظر إليها على أنها العلاج الوحيد الناجع.

كان الدم الفاسد المراق، للمصادفة، من الواحة. تُعد مصادفة عدم وجود أية عذراء أو صبى بكر فى القافلة عدا أمضال فى حد ذاتها تأكيدًا على عمل الذهن الكونى. إن السعادة التى حققتها تلك المصادفة والمتمثلة فى تحقيق الاتصال بين الجسد العضوى والكون من ناحية والرضا الشعورى والنفسى من ناحية أخرى كان من الصعب تخيلها أو تقديرها حق قدرها. تبدو هذه المصادفة مليئة

---

(١) لعرض تفصيلى لمفهوم الجماعة (الأمة) فى الفكر الوسيط، يمكن الرجوع إلى، تايلارد، مرجع سابق، ص١١٤-١٢٠.

(٢) لا يعد مفهوم الجسد العضوى جزءًا من الصورة الأسطورية لعالم الصحراء فحسب، لكنه منصوص عليه كذلك فى الإسلام، دين الطوارق، فى الحديث المشهور للنبى محمد (ص) الذى يقول إن "مثل المؤمنين فى توادهم وتراحمهم كمثل الجسد الواحد؛ إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى". صحيح البخارى، أدب، ٢٢، وصحيح مسلم، بر، ٦٧. انظر كذلك، صحيح البخارى، ج٧، استنبول، ١٩٧٩، ص٧٧.

بالدلالات؛ من ناحية كونها تؤكد المنطق الكونى، والبعد السحرى المتضمن فى تصحيح خطأ، هو خطأ الزعيم، عن طريق تصحيح خطأ آخر، هو إصرار بوبو على إلحاق صبى ينتمى إلى الواحة بحياة الصحراء. كان من المحتم أن يتم وخز ضمير القائد وإبراء ذمته عن طريق أنهى/الناموس لكى يكون ذلك مقبولاً وفعالاً.

فى الواقع، يخبر العراف زعيم القبيلة أن بوبو قَبِل قانون أنهى، فيما يتعلق بالتضحية بابنه، وأنه استطاع إقناع بوبو بالأمر فقط عندما ذكر أن تلك هى تعاليم الناموس. ويعلق الزعيم بأن أولئك الذين تغربوا هم الأكثر تمسكا بالناموس. يلاطف بوبو ابنه لكى يذهب مع العراف، لكن الصبى يرفض، إلى أن يعده أبوه بأن يلحق به سريعا. يأخذ العراف الصبى ويصعد به إلى الجبل ليضحى به. نظر أمضال إلى عينى العراف وأدرك مصيره، أمر الصبى بأن يواصل سيره، لكن تظهر تيرزازات له ويتعثر. يقع على حجر كبير، وحين يحركون الحجر يجدون فوهة إيمى/ البئر، وتروى القبيلة عطشها. تؤثر الحادثة على بوبو فيحمل جسد ابنه وينطلق إلى الواحة. مثلما هو الحال فى قصة فريد الدين العطار "مؤتمر الطيور" حين تصبح الرحلة ضرورية لاكتشاف ما يوجد خلف عش الطيور، كان إيمى على بعد خطوات من القافلة، لكن انتهاكهم لأنهى غطاه عن عيونهم الخاطئة. واستطاعوا اكتشافه فقط بعد التضحية، وتصحيح الانتهاك المزدوج للقانون. مثلما هو الحال فى الدورة الكونية للعصر الإليزابيثى التى تتحقق فى أعمال شكسبير، والتى تستلزم تحقيق العدل قبل أن يُستعاد السلام والانسجام، فإن للصحراء دائرتها الكونية كذلك، وحين يزول انتهاكها سوف يختفى شبح الموت والدمار ويُستعاد الانسجام.

من الواضح أن نظام الخطاب السردى للعرض Sjuzhet[1]، فى هذه الرواية يختلف عن نظام الخطاب السردى للقصة فى تتابعها الزمنى، وأن الفرق بين

---

(١) مصطلح استخدمه الشكلانيون الروس ليشيروا إلى مجموعة المواقف والوقائع المسرودة وفقا لتتابع تقديمها للمتلقى، بوصفها نقيضًا للفابيولا. المصطلح السردى، مرجع سابق، ص٢١٣.

النظامين دال ووظيفى معا. إن الفرق المميز لكليهما يخفف صدمة التضحية بالدم. يبدأ نظام القصة بقتل صبى الصحراء الذى وُهِب للعبودية ضد قانون الصحراء، وينتهى بقتل صبى من الواحة أُلحق بعالم الصحراء نتيجة افتراض خاطئ، وقبول مخادع. بينما يبدأ نظام العرض بالمفتتح الزائف، على بوابة أيمى، وهو ما حقق -كما سنعرف فيما بعد- ارتباطا دالا بين تعريف/ ميلاد صبى الواحة بالصحراء وموته فيها. يعيد الفرق بين النظامين بناء القصة بوصفها البعد التراجيدى الناشئ عن عدم قدرة البطل على التمييز بين الطيبة المقنَّعة والطيبة الحقيقية. لقد كانت ثقة بوبو فى نظام صحرائه الكونى كبيرة إلى حد السماح بالتناقضات، فلم تكن أم ابنه امرأة صحراوية بحق، وإلى حد مخالفة ما يحفظه عن ظهر قلب وما يبدو جوهر النظام الكونى الحقيقى للصحراء؛ أى عدم احتمالها للتناقضات واحتياجها الدائم للانسجام الداخلى. لم يكن انتهاك بوبو للناموس موجها ضد آداب السلوك البشرية فحسب، كما هو الشأن فى حالة همّا، بل ضد نظام الكائنات ككل.

لكى تتضح خطورة هذا الانتهاك أعيد بناء النظام السردى لكى يكون الانتهاك والمروق فى الصدارة فى مقابل هبات الصحراء. وقد وُضع هنا مكانيا فى مقابل مشهد الافتتاح البانورامى الذى يُظهر التنوع الكبير لفضائها الغنى. بعد ذلك يعود بالزمن ليربط قصة بوبو بقصص أسلافه قبل أن يصل إلى النهاية التراجيدية. يتطلب الشكل السردى لقصة بوبو، منسجما مع مفهوم الزمن الكونى، ترشيحه من خلال دوائر السرد السابقة وتكامله مع مفارقات الالتقاء والتعارض الموروثة. يُعد هذا التشتت المنسجم جزءا وقسما من شكل القصة؛ لأن كل عنصر من عناصر الدوائر السابقة يقربنا أكثر من الفهم الكامل لقصة بوبو. تكشف البنية الكلية للرواية عن تجانس هذه القصص أو دوائر الأحداث متغايرة العناصر. تقوم الرواية من خلال تركيب هذه القصص وفقا لهذا النظام الغريب بتضفير أطراف تبدو للوهلة الأولى متنافرة لتصبح فجأة متقاربة. ينشأ التجانس

السردى نتيجة إدراك التشابهات فى القصص المتنوعة، وهى تشابهات تتولد بواسطة ديناميات النظام الكونى للصحراء.

لقد أوضَحتُ أن شعرية المكان الصحراوى لا تنفصل عن شعرية فضائها الكونى الدائرى، لأنه يُنظر إليه بوصفه فضاءً متجذرًا بعمق فى هذا الزمن الكونى؛ الذى يحول الصحراء الجدباء والقاسية ظاهريا إلى صحراء قابلة للسكنى وربما جميلة وممتعة. تقع الصحراء مكانيا بين عالمين يهددانها بشكل متساوٍ، وإن كانا مختلفين: العالم غير صحراوى، مثل الواحة والأدغال والمدينة... إلخ، وعالم الجن السفلى الذى يحكمه وانتهيط. هذا الوضع الحساس يتطلب أن تحمى الصحراء أمنها ونقاءها عن طريق تجذير فضائها فى زمنها الكونى. وينجم عجز العقل الصحراوى غالبا من جراء إغفال البعد الزمانى للفضاء الصحراوى والتعامل معها بوصفها مجرد موقع جغرافى. لقد صُورت الصحراء فى أعمال الكونى بوصفها نقية وعقلانية، وإذا لم يحز الإنسان درجة مماثلة من النقاء والعقلانية، فسوف يكون من غير المستطاع تحقيق الانسجام بينهما.

شعرية الصحراء فى قصة "نذر البتول" لإبراهيم الكونى

أشرف عيسى

إن القراء الذين يعيشون فى المدن فى العالم العربى عادة ما تأسرهم غرابة العالم السردى لإبراهيم الكونى، خاصة المشهد المتصل بالصحراء الذى يهيمن على كتاباته. يزخر الأدب العربى، بكل أنواعه التقليدية والحديثة، وعبر كل العصور، بالفضاء الصحراوى والخيال الصحراوى. ومن ثمَّ، فإن القراء العرب المدينيين معتادون على الأعمال الأدبية التى تقدم مشهد الصحراء. وعلى الرغم من ذلك، فما إن يغوصوا فى إحدى صحارى إبراهيم الكونى حتى يسحر عقولهم شعور لا يقاوم بالجدة. إن صحراء الكونى لا تشبه الصحراء المألوفة التى يعرفونها أو التى قرأوا عنها فى أعمال أخرى.

من الحقيقى أن صحراء الكونى احتفظت بأصداء واهنة من مشاهد الصحراء فى العصر الجاهلى والأموى والعباسى فى شكل الأصالة والفرسان الشجعان والعشاق الخالدين. لكن بصرف النظر عن تلك الروابط الضعيفة التى تربطها بتراث الأدب العربى فإن المقومات الزمكانية لصحراء الكونى تجابه القراء بملامح مغايرة ولافتة للانتباه. لا تنسجم صحراء الكونى مع تقاليد الأدب العربى الراسخة مثل الوقوف على الأطلال أو تمجيد الأسلاف أو التأسى على رحيل المحبوب. إن السؤال الأول الذى يرد على عقول القراء هو: ما الأكثر فرادة فى تمثيل الكونى للصحراء فى حال مقارنته بتمثيلات كتاب آخرين من شبه الجزيرة العربية؟

أولا: ليست اللغة العربية هى اللغة الوحيدة التى يتكلمها قاطنو صحراء الكونى؛ فعلى خلاف هؤلاء الذين يصفون حياة سكان شبه الجزيرة العربية فإن سكان صحراء الكونى يتكلمون عددا من اللغات الأخرى بالإضافة إلى العربية. وفى مقدمة هذه اللغات: الهاوسا ولغات البربر والحسانية. إن التعدد اللغوى لصحراء الكونى له تأثير رئيسى على البنية الزمكانية chronotopi، لكتاباته. إنها، بوجه ما، تعيد تشكيل طبوغرافية صحرائه وبنيتها الديموغرافية.

ثانيا: قُدمت صحراء الجزيرة، على الرغم من حرارتها وجدبها وبيئتها العدائية بطبيعتها، فى الأعمال الأدبية دائما بوصفها رحيمة وعطوفة، استنادا إلى إرثها التاريخى. لقد خُففت الطبيعة القاسية لصحراء الجزيرة العربية بشكل كبير من خلال تاريخ طويل من الوحى الإلهى وأنبياء التوراة والإسلام الذين غمروها بلمسة من الرحمة الإلهية والقابلية لأن تُحتمل. تعرض صحراء الكونى، على الجانب الآخر، فضاء أكثر قسوة وعدائية لقاطنيه ولأولئك الذين يجتازونه. إنها فضاء منبوذ من الرب، محكوم بقوانين السحر والكهانة. أنبياؤها هم السحرة والمشعوذون. وهى محاطة بالموت والخراب، غارقة فى الغموض والخوف من المجهول. إن مجموع الخصائص المميزة لصحراء الكونى من المحتمل أن تجعلها الأكثر إثارة للاهتمام بالمقارنة مع صحراوات كتاب عرب آخرين.

يوجد الكثير مما يمكن قوله فيما يتعلق بالخصائص المميزة لصحراء الكونى، لكن الغرض الرئيس لهذا المقال هو تقديم وصف مختصر لبنية الفضاء الصحراوى فى قصة قصيرة للكونى عنوانها "نذر البتول"[1]. إن الغاية الأساس هى محاولة تأطير المخطط الزمكانى الكامن فى هذه القصة من منظور مقارن. يستقصى المقال، أيضًا، التشابهات والاختلافات بين زمكانية الصحراء فى "نذر

(١) إبراهيم الكونى "نذر البتول"، ترجمة بيتر كلارك Peter Clark، فى: تصريح بالدخول إلى الصحراء العربية، تحرير: مايك جيرارد Mike Gerrard، وتوماس مكارثى Thomas McCarthy، وقد ظهرت هذه القصة القصيرة باللغة العربية تحت عنوان "نذر البتول" فى المجموعة القصصية "القفص"، لندن، دار الريس، ١٩٩٠، ص١٩-٤٩.

البتول" والأنماط الزمكانية المختلفة كما صنفها ميخائيل باختين[1] فى عمله التمهيدى عن نشأة الأشكال السردية الأوروبية.

إن نقطة البدء المناسبة هى الفحص العميق للتفاعل السردى بين ثلاثة أنواع من الفضاءات؛ هى: المشهد المدينى، والمشهد الريفى، والمشهد الصحراوى[2]. وبطلة القصة القصيرة، الشابة تازيديرات، محاطة بالفضاء الصحراوى، وليس لها أية تجربة فى أى فضاء آخر. إنها لا تعرف أى مكان آخر غير الصحراء الممتدة المعذِّبة التى ولدت فيها باستثناء حكايات جدتها عن المدن والواحات البعيدة. الفضاء الصحراوى، بهذه الطريقة، يقوم بدور حاسم فى تشكيل الواقع السردى للشخصية. والواقع السردى لتازيديرات محصور بين استعارتين للموت؛ الموت عطشا فى صحراء جدباء قاحلة يقابله الموت غرقا فى سيل مدمر. لماذا إذن تفضل تازيديرات الغرق؟ لماذا تنذر نفسها للسيل بدلا من أن تهرب إلى المدن والواحات؟

إن فكرة الهجرة من الصحراء إلى المدن والواحات جاءتها مرة واحدة كفكرة عارضة، بعد أن ضلت طريقها فى الصحراء، وعانت من ضربة شمس مميتة جراء ذلك. بعد هذه الحادثة بزمن طويل سوف تنذر تازيديرات نفسها للسيل. فلم تكد تتعافى من الغيبوبة التى سببتها ضربة الشمس حتى تسأل جدتها:

"- لماذا خلق الله الصحراء صحراء؟

لم تتوقف العجوز عن التمايل مع قربة الحليب يمينا ويسارا. رمقتها بفضول. ابتسمت قبل أن تجيب:

---

(١) ميخائيل باختين: الخيال الحوارى، تحرير ميشيل هولكويست Michael Holquist، ترجمة كاريل إمرسون Caryle Emerson، أوستن؛ نشر جامعة تكساس، ١٩٨١.

(١) أستخدم مصطلح مشهد صحراوى لأميز الفضاء الصحراوى بوصفه نمطا فضائيا خاصا بدلا من مصطلح المشهد الريفى الأكثر عمومية، والذى يحظى بتعالقات دلالية وسيميوطيقية مع التقليد الرعوى والريفى الأوربى كما نمَّطه باختين.

- لكى تكون مأوى لمن أراد أن يكون حرا. ابتسمت تازيديرات أيضًا. تنقلت ببصرها بين ألسنة اللهب فى الموقد ووجه العجوز المصوص بوجنتيه الغائرتين. سألتْ بعد الصمت:

- وهل أهل المدن عبيد؟

أجابت بلا تردد:

- طبعا عبيد.

- وأهل الواحات؟

هزت رأسها موافقة قبل أن تدعم موقفها باللغة:

- أيضًا عبيد. كل من رضى أن يعيش تحت رحمة عبد آخر فهو عبد، كل من نام تحت سقف أو أقام تحت جدار، كل من استقر فى أرض"[1].

تحظى كلمة الحرية التى تكررت عدة مرات فى هذا القسم من القصة بوظيفة خطابية رئيسة. ويضع المؤلف الضمنى، دائما، كلمة عبيد إلى جوارها فى النص لكى يحقق سخرية مريرة، بنفس الطريقة التى يستخدم بها "الحرية" التى لا تعنى، فى هذا السياق، سوى الموت ظمأً فى الصحراء. سوف تستثمر وجهة النظر السردية هذه السخرية فيما بعد عن طريق توظيفها بوصفها أساسا لإظهار التناقض بين ثلاثة أنماط للفضاء؛ المشهد المدينى، والمشهد الريفى، والمشهد الصحراوى. ويكمن جوهر السخرية فى الطريقة التى يبنى بها الفضاء الصحراوى فى النص. على الرغم من الاتساع اللانهائى للفضاء الصحراوى فى "نذر البتول" فإن هذا الفضاء هو السبب المباشر وراء إحساس تازيديرات بالسجن والاختناق. يطرح اختناق تازيديرات الساخر فى فضاء مفتوح تساؤلا هو: لماذا امتنع الكتاب العرب السابقون عن وصف صحراواتهم المتخيلة بوصفها فضاءً لرهاب الأماكن المغلقة claustrophobic؟

---

(١) نذر البتول، ص ١٤٩.

إحدى الإجابات المحتملة يمكن أن تعزو هذا إلى التأثير غير المباشر للأدب العالمى الحديث. يرتبط مصطلح رهاب الأماكن المغلقة فى الأدب العالمى الحديث، بشكل رئيس، بنمط فضائى محدد؛ أعنى مشهد المدينة المكتظ عادة بالمبانى والسيارات، والغارق فى التلوث إلى حد الكارثة. إن رهاب تازيديرات من الأماكن المغلقة فى مكان فسيح مشابه، فى نواحى عديدة، لتمثيل رهاب الأماكن المغلقة لدى شخصيات روايات عوليس لجيمس جويس[١]، والغريب لألبير كامو[٢]، والقيظ ليوسف الشارونى[٣]. ومع ذلك فثمة فرق هو أن فضاء الكونى صحراء مفتوحة بينما الفضاء فى روايات جويس وكامو والشارونى ضيق ومزدحم.

تمكَّن الكونى من خلق تأثير رهاب الأماكن المغلقة فى قصته القصيرة من خلال استخدام عناصر الطبيعة القاسية: القيظ، الجدب، عواصف الرمال، بهدف زيادة القيود التى تسيِّج روح تازيديرات. وهكذا ينجز تحويلا سرديا مهما لأحد الملامح الخاصة بالمشهد المدينى عبر دمجه بزمكانية الصحراء.

ينقل المؤلف سمتين مكانيتين أخريين من الأدب الغربى إلى زمكانية الصحراء؛ هما الشلل والركود. تتكرر السمتان بشكل متتابع فى أعمال كتاب أوروبيين مثل؛ صمويل بيكيت وجيمس جويس. من الصحيح أن السارد فى "نذر البتول" (الذى يحكى حكاية تازيديرات مستخدما ضمير الغائب) ينقل إلى القارئ أحداثا تاريخية وسيرًا ذاتية ممتدة تؤكد تاريخانية السرد؛ مثل: أنباء الغزو الإيطالى للأجزاء الشمالية من ليبيا. هذه الأحداث المتتابعة، رغم ذلك، ذات أهمية هامشية على مستوى الخطاب. الحدث الوحيد - وبالأحرى اللاحدث - ذو

---

(١) جيمس جويس، عوليس، لندن، ١٩٩٢.

(٢) ألبير كامو، الغريب، باريس، جاليمار، ١٩٥٧.

(٣) يوسف الشارونى، القيظ، ١٩٥٠، ضمن: مختارات من القصص العربية الحديثة، لندن، دار الساقى، ١٩٨٨، ص٤٥-٥٥.

القيمة الخطابية المركزية فى هذه القصة القصيرة هو انتظار تازيديرات السلبى لوصول السيل.

يحدد صوت السارد بدقة الإطار التاريخى الزمنى والمكانى للعمل بكونه صحراء الحمادة الحمراء جنوب غرب ليبيا أثناء الاحتلال الإيطالى. إن الفضاء والزمن السير ـ ذاتيين، مع ذلك، هما تفصيلتان سرديتان تقعان فيما وراء منظور وعى البطلة، وهى غير واعية بهما. إنها تمضى حياتها فى حالة ركود وشلل وسأم تامة، منتظرة وصول السيل كما لو كانت إحدى شخصيات مسرحية صمويل بيكيت "فى انتظار جودو"[١]. تُفضى المؤشرات النصية المنتشرة عبر القصة القصيرة إلى التصديق على الطرح المبدئى بأن صحراء الكونى مختلفة كلية فى شكلها ومحتواها وتكوينها عن صحارى ألف ليلة وليلة وسيرة بنى هلال والمعلقات، فى أن صحراء الكونى تتجه إلى تبنى عناصر مكانية وزمكانية من زمكانية أخرى؛ أعنى الزمكانية المدينية لسرد الحياة اليومية[٢].

تنتحل زمكانية صحراء الكونى، إضافة إلى ذلك، عناصر من الزمكانية الرعوية[٣]. إن العنصر المشترك الرئيس بين زمكانية الصحراء والزمكانية الرعوية، والذى يمكن كشفه على مستوى الخطاب، يظهر من خلال نقل الكونى لتيمة من تيمات الأدب الغربى إلى المشهد الصحراوى فى القصة القصيرة. هذه التيمة هى لامبالاة المكان بقاطنيه. صحراء الحمادة لا تكترث بأزمة تازيديرات تماما مثلما لا تكترث غابات ويسكس[٤] ومشاهدها الريفية ببؤس ديس ديربفيلد

---

(١) صمويل بيكيت، فى انتظار جودو، لندن، فابر وفابر Faber and Faber, 1965.

(٢) انظر، باختين، مرجع سابق، ص ١٦٧-٢٠٦.

(٣) نفسه، ص٢٢٤-٢٤٣.

(٤) على الرغم من عدم وجود مكان فى إنجلترا اسمه ويسيكس Wesse، فإن معظم نقاد هاردى استخدموا الاسم للإشارة إلى منطقتى دورست Dorset، وسومرست Somerset، الواقعتين جنوب غرب إنجلترا، حيث عاش هاردى، وكتب عن حياة السكان المحليين الذين عاشوا هناك. وقد أصبحت ويسيكس مرادفا للفضاء المتخيل المقدم فى عملٍ روائىٍ.

أو إيوستا سيافيا فى روايتى توماس هاردى[1] Tess of D"Urbevilles، وعودة المواطن[2] على التوالى.

إن فضاء تازيديرات الصحراوى لا يزال -رغم طبوغرافيته الخطرة، ومناخه العدائى، واتجاهاته اللامبالية إزاء موقفها المأزوم- زاخرا بالجمال الرعوى والصفات الجمالية. وتعطينا الفقرة الآتية نموذجا للتضاد الجمالى للفضاء الصحراوى فى "نذر البتول"[3]:

"وقفتُ فوق قمة التل، ورأت تحتها فى الهاوية صقرا يفرد جناحين ثابتين ويحوم فى دائرة محصورة داخل الطوق الجبلى القاسى، تنعكس خيوط الشمس الغاربة على جناحيه بين حين وآخر فيلمع ريشه ببريق مدهش. جلست فوق الصخور السوداء المصهورة بالشمس الطاغية وشربت من الزمزمية. انتظمت أنفاسها وبدأت أطرافها المشدودة تسترخى وتنعم بالخدر والسكون. تعلقت بالقرص الأرجوانى المعلق فى الأفق عند نهاية الأودية السفلية. من موقعها السماوى، فوق القمة، تبدو الشجيرات البرية العطشى المتناثرة فى الأودية السفلية، بائسة تعتصر القلب. وبرغم هذا الشعور الكئيب الذى تثيره فإنها ترسم تحت شعاعات الغروب الإرجوانية جمالا حزينا ممتعا".

على نفس المنوال، فإن الروعة المرعبة للمشهد الصحراوى، كما تمثلها هذه الفقرة، لا تأخذها شفقة بتازيديرات بنفس طريقة عدم حفاظ غابات ويسيكس أو مروجها على براءة تيس أو حياة إيوستاسيا. إن جمال صحراء الحمادة هو جمال أنانى ومتبلد مثل غابات هاردى ومروجه.

رغم قسوة الطبيعة، تكافئ الصحراء - فى أعمال كتاب عرب قدماء ومحدثين آخرين - بدوَها بليل بارد بعد نهار قائظ، أو بنجم أو خيال يرشدهم لو

---

(١) توماس هاردى، Tess of The Durbervilles، كمبردج، ١٩٩٦.

(٢) توماس هاردى، عودة المواطن، لندن، دار ماكميلان Macmillan Press 1975.

(٣) إبراهيم الكونى، نذر البتول: ص٣٤-٣٥.

ضلوا طريقهم. على خلاف ذلك، لا تقدم صحراء الكونى فى "نذر البتول" شيئا لقاطنيها غير الظمأ والموت. ربما كان المشهد الكئيب الذى تقدمه الصحراء لقاطنيها هو ما يجعلها أغنى دلالة وقيمة سردية من صحراوات كتاب آخرين، بما فيها صحراوات عبد الرحمن منيف وغيره من كتاب شبه الجزيرة العربية.

تكشف المقارنة السريعة بين صحراء الكونى وصحراء منيف، فى أعمال مثل النهايات[١] ومدن الملح[٢]، أن كلتا الصحراوين تعرضان درجة عالية من التنوع الإثنى واللغوى. يوجد، رغم ذلك، فارق نوعى حاسم بين التعددية الإثنية والتعددية اللغوية فى كلتا الصحراوين. فغير العرب فى صحراء منيف، عامة، هم من المغتربين الغربيين، وهم غرباء تماما عن طريقة حياة الصحراء. ولديهم، فى الواقع، معرفة سطحية جدا ـ فى حال وجودها ـ بطرق الصحراء ووديانها وواحاتها.

على خلاف ذلك، فإن غير العرب فى صحراء الكونى، سواء أكانوا من البربر أم من الطوارق أم من الأفارقة السود، هم جماعات أهلية ولدوا وتربوا فى تلك الصحراء. إنهم خبراء فى اجتياز طرق تلك الصحراء، ولديهم معرفة عميقة بقوانينها. وربما تتجاوز معرفتهم بأسرارها وأعرافها ما يعرفه جيرانهم العرب بكثير. ففى روايتى الكونى "التبر"[٣] و"نزيف الحجر"[٤] تطلب الشخصيات العربية المساعدة من السحرة والمستبصرين والعرافين البربر والأفارقة السود لكى يتعرفوا على أسطورية الصحراء، ويسبروا غور أسرارها، ويكشفوا المخبوء لهم. وتتحول تقريبا كل تنبؤات واستبصارات هؤلاء العرافين والمستبصرين إلى حقيقة دائما. وينطبق ذلك على قصة "نذر البتول". فجدة تازيديرات تطلب من ساحر إفريقى أسود عمل ثلاث تعويذات لكى تقى تازيديرات شر شراك الصحراء. ثم

(١) عبد الرحمن منيف، النهايات، بيروت، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٢.
(٢) عبد الرحمن منيف، مدن الملح، بيروت، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٨.
(٣) إبراهيم الكونى، التبر، لندن، دار الريس، ١٩٨٨.
(٤) إبراهيم الكونى، نزيف الحجر، لندن، دار الريس، ١٩٨٩.

تلجأ إلى عرافة القبيلة السوداء فى محاولة لإيجاد حل لرفض حفيدتها القاطع لراغبى الزواج منها.

يمتلك المشهد الصحراوى عند الكونى فى هذه القصة القصيرة، وفى الواقع فى معظم أعماله، عددا من العناصر السردية التى تنتمى إلى الأدب الغرائبى[1]. تخلق هذه العناصر الغرائبية نوعا من الازدواج المكانى داخل عالم قصص الكونى. إنه عالم تُعادل فيه العناصرُ المكانية والزمانية الغرائبية العناصرَ الزمكانية الواقعية. ازدواجية تتلاشى فيها الحدود بين عالم قصصى حقيقى وآخر غرائبى.

إن صوت السارد ووجهة نظره فى قصة "نذر البتول" مسئولان عن الطابع الواقعى الذى يولِّد شعورا باحتمالية وقوع الأحداث فى الحياة الواقعية، ويندرج ذلك فى إطار ما أطلق عليه باختين "الواقعية الإنجليزية التقليدية"[2]. يُهمَّش، فى هذه الصياغة الزمكانية، دور الأسطورة والغرائبية والمغامرة بدرجة كبيرة. وعلى خلاف ذلك، تتحرك أصوات شخوص قصة الكونى القصيرة ومنظوراتهم السردية فى اتجاه معاكس لصوت السارد ووجهة نظره. يبدو أن الشخصيات تؤمن بدرجة كبيرة بالأسطورة والقدَر والخارق للطبيعة. المثال الأول على الشخصيات ذات الطبيعة المؤمنة بالخرافات هى التعويذات الثلاث التى تزين رقبة تازيديرات. الثانى: حينما تذهب تازيديرات إلى عراف القرية لكى تستبق أخبار السيل. الثالث: عندما تلجأ الجدة إلى أدينبى- قبر مسحور يتردد عليه قاطنو الصحراء ليعرفوا الآتى من الأحداث وما يخبئه القدر- لكى تطَّلع على ما يخبئه القدر لحفيدتها.

---

(١) أستخدم مصطلح"غرائبى" فى هذه الدراسة وفقا للمفهوم الذى حدده تزفيتان تودوروف، فى كتابه "الغرائبى: مقاربة بنيوية لنوع أدبى"، ترجمة: ريتشارد هوارد، نشر برايتون، ١٩٨١.

(٢) باختين، مرجع سابق، ص١٢٧.

يحوِّل العرافون والتعاويذ والقبور المسحورة المشهد الصحراوى لهذه القصة القصيرة إلى فضاء عجائبى من المغامرات والمعجزات، فضاء أنشأه خيال منطلق، يستدعى إلى الذاكرة عبقريات أنتجت أعمالا غرائبية أخرى مثل ألف ليلة وليلة[١] وأليس فى بلاد العجائب[٢] ورحلات جليفر[٣]. يلج القراء مشهد تازيديرات الصحراوى المتخيل عبر أحلامها وخيالاتها الخاصة بمثل ما يلجوا عالم أليس العجائبى، وعالم جليفر المغامراتى، عبر أفكارهم الذاتية وأسراب خيالهم. إن جوهر بنية فضاء صحراء الكونى فى قصة "نذر البتول"، من ثم، يكتسب دلالة سردية مختلفة. فهو يشبه الفضاء الذى صنفه باختين ضمن زمكانية "قصص المغامرات اليونانية"[٤]. فعالم "نذر البتول" يشبه عالم المغامرات اليونانية القصصى فى كونه محكوما بالتزامن الصدفوى والاتصال العشوائى، مليئا بالأشباح والسحرة، ويتمتع بمخطط مكانى وزمانى غير محدد ولا نهائى.

تولِّد الازدواجية الزمكانية، التى تجمع ما هو واقعى وسير-ذاتى مع ما هو متخيل وغرائبى، طريقة مميزة للتمثيل السردى عُرفت على نطاق واسع بالواقعية السحرية. وقد وظَّف هذه الطريقة بعض الكتاب ليحققوا أهدافا موضوعاتية وتقنية مثل التهكم الاجتماعى و/أو السياسى، كما هو الحال مع كتاب مثل زكريا تامر[٥] وسلمان رشدى[٦]. للواقعية السحرية فى "نذر البتول" وظيفة زمكانية تقنية رئيسة. إنها تحول جسد تازيديرات إلى معادل موضوعى لأرض الصحراء القاحلة. إن تشابك الواقع والمتخيل فى عالم القصة السردى ليس عشوائيا أو

---

(١) ألف ليلة وليلة، تحرير، محمد العدوى، القاهرة، طبعة بولاق، د. ت.، وأعيد إصدارها فى طبعة مصورة بالأوفست فى بغداد، مطبعة المثنى، د. ت.

(٢) كارول لويس، أليس فى بلاد العجائب، لندن، كولينز جروب، ١٩٦٩.

(٣) جوناثان سويفت، رحلات جليفر، لندن، ووردزورث بوكس، ١٩٩٥.

(٤) باختين، مرجع سابق، ص٨٦-١١٠.

(٥) زكريا تامر، شمس صغيرة، ضمن: صبرى حافظ، مرجع سابق، ص١١-٢٢.

(٦) سلمان رشدى، الآيات الشيطانية، لندن، ١٩٨٨.

توافقيا. لقد بُذل جهد منظم ومدروس، من قِبَل المؤلف الضمنى والمؤلف الحقيقى بالأساس، لمحو التمييز التقليدى بين الشخصية والفضاء بوصفهما عنصرين متمايزين فى بنية السرد. يُعِدُّ المؤلفُ الضمنى القراءَ لعملية دمج عنصرى الشخصية والفضاء البنيويين المتمايزين بشكل تقليدى عن طريق تصدير شاهد من كتاب أوفيد "مسخ الكائنات"[١]، وأمثولة شعرية للكاتب المسرحى الإغريقى "أرخيليوس"[٢]بوصفهما مفتتحا للقصة القصيرة. تخفى أمثولة أرخيليوس "وهكذا خلقت الأرض البشر" الحدود المكانية الموجودة بين الأرض والبشر وتوحدهم فى كيان واحد. وتؤكد المحادثة التى دارت بين تازيديرات وجارتها العجوز السوداء هذه الوحدة السردية بين الفضاء والشخصية. تسأل تازيديرات جارتها[٣]:

" - هل ينبئ القبر عن السيول؟

- من يملك أن ينبئ عن السيول غيره؟

ثم بدأت تحضر الشاى وتحثها على أن تمنح جسدها للرجل قبل أن يذبل ويترهل ويأكله الدود. قالت إن الله وهب جمال الجسد للمرأة لا كى تحتفظ به لنفسها ولكن كى تعطيه للرجل. وعندما لاحظت فتورها طمأنتها:

- السيل قادم. أين يمكنه أن يطير؟ هل تظنينه معشوقك وحدك؟ الصحراء أكثر شوقا منك. أرضها أكثر لهفة. وهى تعانى من الهجر أكثر منك. اصبرى. أين يمكنه أن يطير؟"

إن القياس التمثيلى الذى أقامته الجارة العجوز بين شوق الصحراء للماء وشوق تازيديرات للسيل يربط بين كيانين فضائيين مختلفين كلية، هما، الصحراء

---

(١) أوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة، أ. د. ميلفيل، نشر جامعة أكسفورد، ١٩٨٧.

(٢) أرخيليوس كاتب مسرحى أثينى ينتمى إلى القرن الخامس.

(٣) إبراهيم الكونى، نذر البتول، مرجع سابق، ص٤٦.

الحمادية الجدباء وجسد تازيديرات الممتلئ بالحياة. ويضيف هذا الاندماج الفيزيقى للمكان والشخصية بعدا زمكانيا جديدا للجسد الإنسانى. إنه يحول الجسد إلى مسرح للأحداث السردية وأداة لتعبيرات الصور الشعرية التى يصعب إنجازها فى غياب البعد المكانى للجسد البشرى فى الخطاب السردى.

على الرغم من أن باختين، على سبيل المثال، لا يتعامل مع البعد الزمكانى للشخصية بوصفه عنصرا مكانيا فى كتاباته عن شعرية الفضاء فى الأعمال السردية المتخيلة ـ فإنه توجد دراسة حديثة لبيتر بروكس[1] تصف وتفسر الأبعاد المكانية للجسد ودلالاتها الزمكانية على المستويين الرمزى والجمالى. ويُنتج مخطط تصوير شخصية تازيديرات من منظور بروكس عددا من التعالقات بين الشخصية وأحلامها وما نذرت له نفسها من ناحية، والفضاء الذى تتبدد وتتلاشى فيه من ناحية أخرى. إنها تصبح من ناحية أخرى امتدادا للفضاء الذى تعيش فيه. ويمكن النظر إلى نذر تازيديرات وقرارها بأن تمنح نفسها للسيل الجارف بوصفه قربانا لطوفان الماء لكى يغمر الصحراء البكر العطشى. وتصبح الصحراء العطشى القاحلة، بهذه الطريقة، صورة مفروضة لعذراء تمنح الحب والحياة. تغرق تازيديرات وتموت فى السيل على مستوى القصة، لكنها لا تتلاشى كلية على مستوى الخطاب. إنها تشبه بالأحرى تنويعات التحول الأوفيدية.

يُعد موت تازيديرات، فى جوهره، منظورا له من هذه الناحية، تجديدًا لطبيعة وجودها بوصفها جزءا من كيان مكانى أكثر شمولا ورحابة؛ أعنى الصحراء. إن زمكانية الصحراء هى حجر الزاوية التى تتأسس عليه البنية السردية الكلية للنص؛ ليس فقط فيما يتعلق بالمستويين الزمانى والمكانى، ولكن كذلك فيما يتعلق بمستوى الأحداث، والشخصيات، والأساطير والحكايات؛ أى كل ما يشكل بنى أساسية للنص. يمثل بروز مكانية الصحراء بوصفها العنصر المكانى الخطابى

---

(١) بيتر بروكس Peter Brooks، أعمال الجسد: أهداف الرغبة فى السرد المعاصر، كمبردج مساشوستس، نشر جامعة هارفرد، ١٩٩٣.

والسردى الرئيس فى النص ـ وهو ما يتضح بجلاء فى مجمل أعمال الكونى ـ ظاهرة إبداعية جديرة بالملاحظة. وهى ظاهرة تتطلب دراسات أخرى تبحث فى أهمية شعرية الفضاء والدور الذى تلعبه فى تشكيل السرد وتحديد ملامحه الجمالية.

"خطاب" الصحراء

شهادة إبراهيم الكونى

إنه لشرف عظيم بالنسبة لى أن أتوجه بالحديث لهذا الجمع الدولى من المتخصصين فى الأدب العربى الحديث، الذين يجتهدون فى تحليل دور المكان فى الأعمال الأدبية. ولهذا فأنا أشكركم[1].

فى الواقع لا أدرى ماذا أقول: فمن ناحية أنا لست من فرسان الكلمة، ومن ناحية أخرى أنا أرى أن مكان الكاتب ليس تحت الأضواء الكاشفة، بل إن مكانه بالأحرى فى الظل مثل رجل الصحراء. لقد ظننت دائما أن خشبة المسرح مخصصة للنجوم، وليس للمبدعين الحقيقيين. وذلك لأن الخلق الإبداعى هو نوع من الكهنوت. وبهذا القول، نرى أنه ربما كانت هذه لحظة ملائمة للتفكير معا فى خصائص عملية الخلق الإبداعى فى الأدب وسماتها.

لماذا نكتب الرواية؟

لو أن الأمر مثلما يقولون أحيانًا بأن أى شخص - حتى الإنسان العادى - دائما ما يشعر فى لحظة من اللحظات بأنه فى حاجة ملحة لأن يكتب رواية؛ فإن هذا

---

(١) لقد فضلنا أن نلتزم بالصيغة الشفاهية لهذه الشهادة ونحترمها، وأن نحرص بأقصى ما نستطيع على أمانة نقل الصيغ التى تبناها الكاتب. وإن كان يجب علينا أن نقرأ هذه العبارات مع مراعاة ما بين السطور. الحرية الوحيدة التى سمحنا لأنفسنا بممارستها تكمن فقط فى حذف بعض الكلمات والجمل المكررة التى تثقل أى خطاب شفاهى. (هذا ما كتب فى النص الأصلى).

يدفعنا للقول بأن كتابة الرواية ليست مجرد وسيلة لإضاعة الوقت، ولكنه عمل فى غاية الجدية. الرواية هى الحياة. فإذا كنا نشعر، كبارا أو صغارا، بالرغبة الملحة فى الكتابة، وإن كانت مجرد كتابة المذكرات؛ فذلك يكون لأن الكتابة تمثل الرغبة اللاواعية فى إعادة صياغة الحياة التى هى أصلاً، لاواقعية، خيالية، نوعًا من العدم.

حينما نبلغ مرحلة ما فى حياتنا، نحن ندرك فجأة أن كل ما عشناه كان نوعا من اللاواقع، ونحن نواجه هذا الشعور العدمى الذى عشناه من خلال الكتابة.

إنى أذكر كيف أن الشعور الملح بالرغبة فى كتابة الرواية قد فرض نفسه علىَّ كما لو كان وحيا أصيلاً، حتى قبل أن أتعلم القراءة والكتابة. فى واقع الأمر، التحقت بالمدرسة فى سن الثانية عشرة حين نزلت من المرتفعات الليبية إلى الواحات، وقبل ذلك لم أكن أتحدث إلا لغة الطوارق.

كنت أشعر حينئذ أن الصحراء قد أوحت إلى أو كلفتنى فيما يشبه النبوءة، بأن أصيغ بالكلمات، صوتها الذى لم تصدره بعد. نحن نعلم تماما ـ أن الأماكن ـ ونحن فى هذا المؤتمر بصدد الحديث عن المكان ـ قد قالت كلمتها وبلغنا حديثها: البحر على لسان هرمان ملفيل، المدينة بفضل ديستويفسكى، الريف مع فرنسوا مورياك... إلخ. حتى الفضاء الخارجى أعلن كلمته على لسان أنطوان دى سانت أكسوبيرى. فقط الصحراء لم تنطق كلمتها بعد. إن مصطلح "الكلمة" أو "الحديث" يعنى بالنسبة لى (ملحمة الأزمنة الحديثة). فأنا أعتبر أن الشعر العربى القديم الكلاسيكى الذى تحدث كثيرا عن الصحراء لا يفى بالغرض، حيث إنه ليس ملحميًا.

بالرغم من هذه الرغبة الملحة للتعبير عن حديث الصحراء، فلقد حدث لى ما حدث ليونس فى الإنجيل: حينما أمره الرب ("أبلغ رسالتى للناس")، هرب. أنا أيضًا أعطيت لنفسى الحق بأن أفعل مثل يونس، فإن مهمة الرسول؛ مهمة مقيدة حتى لو كانت بالقرب من الإله. فعل آدم نفس الشىء فرض عليه الرب القيد

الأول، وهو احترام المحرمات، كشرط للحياة فى جنة عدن، فهرب. لقد حدث نفس الشىء لمحمد (ص) حينما أعطى الرسالة من الله، فلقد لجأ إلى خديجة طالبًا منها: (دثرينى، دثرينى) مما يعنى (خبئينى فأنا لا أريد تحمل المسئوليات المقدسة التى تفرضها على قبول هذه المهمة).

إن كتابة الرواية بالمعنى الحقيقى للكلمة تعنى قبول مهمة نبوية/ رسولية تتمثل فى اتخاذ حياة مغايرة بدلا من الحياة العادية التى يحياها الأناس العاديون؛ أن تتنازل عن حياة الناس لتحيا فيما هو أبعد وأسمى من العالم الأرضى.

لقد بدأتُ الكتابة فى عام ١٩٦٥ أو ١٩٦٦، ثم سافرت بعد ذلك إلى الاتحاد السوفيتى كى أتابع دراستى فى الآداب فى معهد جوركى. لكن كل هذا كان وسيلة لكسب الوقت والهروب، مثلما فعل يونس أو النبى محمد (ص). فى واقع الأمر كنت أرغب فى التخلى عن الواجب الأساسى: وهو التعبير عن "حديث" الصحراء. لقد لجأت واختبأت فى الحياة العادية مثلما يفعل الجميع، وأسست مجلات ثقافية فى موسكو ووارسو، ولكن كيف يمكننا أن نهرب من قدرنا؟ فى نهاية الأمر، أعلنت الاستسلام، تخليت عن العالم، وكرست نفسى قلبا وقالبا، جسدا وروحا، لكتابة الرواية، وواجهت العديد من الانتقادات التى قيلت عنى (لقد أصيب بالإطالة الروائية Prolixite Romanesque، من ضمن ما قيل). ولكن لقد كان هذا هو قدرى.

الحديث عن الرواية يقودنى للحديث عن الجنة المفقودة التى تثيرها لدىَّ صورة آدم (عليه السلام). والجنة المفقودة بالنسبة لى ترتبط بالصحراء.

ما هى الصحراء؟ فى سفر الخروج، قال الله لفرعون على لسان موسى عليه السلام: "حرر شعبى كى يعبدنى فى الصحراء". الصحراء إذن هى مكان مقدس، ملجأ للحماية. هذا الشعب المختار، عليه فيما بعد أن يجتاز صحراء سيناء حتى يتطهر من الوثنية قبل أن يدخل إلى الأرض الموعودة. فى واقع الأمر، الصحراء هى أيضًا مكان للتطهر أو "الأعراف" مثلما فى اللفظ القرآنى. مكان الملجأ، مكان

التطهر، ولكن أيضًا مكان للحرية، المكان المرادف للموت: هذه هى الصحراء بالنسبة لى. هذه المفاهيم المرتبطة بالصحراء هى مجرد افتراضات، هى حالات من الغموض والتمائم التى أحاول أن أتناولها فى كل مرة من زاوية مختلفة.

إنهم يلومونني فى بعض الأحيان بأننى أميل للتكرار، أكرر نفس المشاهد ونفس الشخوص. ولكن فى حالة الصحراء مثلما وصفتها، فإن التكرار هو حالة جمالية لا عوض عنها، ولا ينبغى مزجها مع النظرة الموضوعية. إن الصحراء ليست شيئا محددا من البداية، وإنما هى حالة من الإبداع الشخصى. لقد خلقت صحرائى الخاصة مع اللجوء إلى رموزى الخاصة. لقد قمت بتحديد بعض النماذج المثالية. ولذا فإنه من الطبيعى لهذه النماذج أن تتكرر كى تصل بوضوح أكثر للقارئ. ولهذا فإن صور الزعيم، وهذا الساحر الذى يقوم بدور المستشار، وتلك الجميلة التى تمثل الأنوثة (حواء)، هذه الصور تتكرر، ولكن لكى تخبرنا بشىء إضافى ومختلف دائما.

وينطبق نفس الشىء على الأساطير. فهى روح الصحراء. إن الصحراء بدون الأسطورة تصبح العدم المطلق. ولكن الأسطورة ليست مجرد كومة من الرموز، إنها تكثف التاريخ الثقافى للصحراء منذ ملايين السنين؛ لأنه فى هذا المكان ولدت ثقافة فى غاية الثراء من أكثر من إحدى عشرة ألف سنة. يشهد على هذا الثراء ليس فقط تلك الحفريات المكتشفة، ولكن يشهد عليها أيضًا كل تلك الأساطير التى ولدت بها، والتى وصلت إلينا.

فى الواقع، لقد تم قبول فكرة أن الطوارق الذين هاجروا إلى وادى النيل هم الذين خلقوا فيها الحضارة المصرية القديمة. بعض منهم استقروا به بصورة نهائية، بينما البعض الآخر عاد مرة أخرى إلى الصحراء. كل تلك الثقافة التى لا يعرف عنها الناس إلا القليل، وصلت إلينا فى صورة مقتطفات متفرقة. ومشروعى الروائى يتركز فى إعادتها إلى الحاضر ومنحها الحياة عن طريق استخدام الأسطورة، وهى الوسيلة الأكثر ملاءمة للتعبير عن حديث الصحراء.

فلنأخذ على سبيل المثال أسطورة (واو). إنها تتكرر كى تعبر عن فكرة أطلنتس أو الجنة المفقودة. فهى تتخذ صورة الواحة المفقودة التى تلوح من وقت لآخر لبعض المهاجرين الفاضلين قبل أن تختفى مرة أخرى. إنها حقيقية وغير حقيقية فى ذات الوقت. إنها أقرب للإنسان من قلبه، وذلك لأنها فى داخلنا نحن فحسب. إن (واو) تخبرنا بأن لا أحد يستطيع أن يعثر على الجنة المفقودة، على السلام والسعادة، إلا داخل نفسه. (لا تبحث عن شىء خارج نفسك) كما يقول لنا المثل اللاتينى. إن تعاسة الإنسان الأساسية تنبع من اعتقاده بإمكانية العثور على السعادة خارج حدود نفسه. وهو خطأ خالص. إنك لن تجد كنزك إلا داخل نفسك كما يخبرنا بذلك المتصوفة. إن الله يعيش فى داخلنا.

فلنتحدث الآن عن آلهة الصحراء. لم تعرف الصحراء الكبرى التوحيد. ولكنى أعتقد، على الرغم من ذلك، بأن الله حاضر بها أكثر من العديد من الصحارى الأخرى؛ لأن الله موجود حيثما توجد الطبيعة. لقد كنت دائما مهتما بقضية وحدة الخلق، بل وأيضًا قضية توحد الخلق مع الخالق. إن الله والإنسان والحيوان يتوحدون فى جسد واحد أسميه الصحراء. ولهذا فإننا حينما نقتل (ودان) (الحمل)، فنحن نعتدى على أنفسنا. حينما نقطع شجرة ذات عطر نادر مثل شجر (الرتل) فكأننا نبتر أعضاءنا بأنفسنا. إن من يدمر الطبيعة يدمر البشرية، ومن يقطع شجرة يغتال قبيلة. ولهذا فإن احترام الصحراء لا يتوقف عند احترام الحيوانات، ولكن أيضًا احترام حياة النباتات، بل حتى احترام تضاريس الصحراء.

لا يجب علينا أن نشوه الجبال، ولا أن نزيل آثار القدماء. لا يجب أن نحولهم إلى مواد بناء لتشييد المدن. لا يجب أن نلمس أى شىء من الطبيعة. هناك مقولة طاوية تقول بأن "الحكمة تكمن فى الابتعاد عن أى فعل نهائيًا". إن هذا حقيقى؛ لأنه فى نهاية الأمر كل تدمير هو تدمير للذات. نحن نعرف من خلال خبراتنا بأن

كل المشاكل التى نواجهها هى بسبب أفعالنا، وأنه قد يكون الوقت قد تأخر لكى نبعد التهديد الجاثم علينا: وهو تدمير الطبيعة. بصورة ما نحن مجرمون. هذه القضية محورية فى كل أعمالى، والتى تمثل شكوى مما يحدث من المشاركة فى قتل الحياة.

أريد أن أعود مرة أخرى لقضية الأسطورة. لابد لى من التفريق بين الأسطورة التى تقدم نفسها بصورة جاهزة والأسطورة التى يخلقها الكاتب الروائى. لقد علَّمنا أرسطو بأن روح أى عمل إبداعى تكمن فى قص أسطورة، تعبر عن مغزى وعن رؤية للعالم. وحينما سُئل هيمنجواى عن معنى (العجوز والبحر) فإنه أكد أنها تعبر عن أحداث واقعية وشخوص حقيقية دون أية إشارات رمزية (allégorique)، أما أنا فأعتقد أن هيمنجواى لم يخبرنا بالحقيقة؛ لأن الأبعاد الرمزية واضحة بشدة فى روايته مثلما هو الحال عند (جيمس جويس).

أنا شخصيا أميز بين الأسطورة ـ الحجة، والأسطورة ـ السياق والأسطورة بوصفها نتيجة للحدث. النوع الأول واضح فى الإلياذة: فإن هوميروس يحكى قصة نتجت عن خطأ آخيل. هذا الخطأ لا يحمل أية إشارة أسطورية أو شعرية، حيث إنه يدور حول صراع بين رجلين لتملك امرأة. وهذا هو ما قدم الحجة لخلق الأسطورة. هذا هو النوع من الأسطورة الذى أستخدمه فى (المجوس). إن هذه الرواية بنيت على أساس حدث حقيقى وقع لأخى الأكبر. إنكم تعرفون أنه فى (تدرا)، توجد قمم عالية تبلغ أربعة أضعاف ارتفاع المسلة الموجودة فى ميدان الكونكورد فى باريس. تلك القمم والجبال لها أسطح ملساء. لقد قام أخى بالرهان مع أحدهم: من ينجح منهما فى تسلق القمة فسوف يحصل على مائة ناقة. لقد ربح هذا الشخص الرهان، ولكنه حين وصل إلى قمة الجبل لم يتمكن من النزول ومات على قمة الصخرة. لقد كسب مائة ناقة ولكنه خسر حياته. (ماذا يفيد الإنسان، كما يحدثنا الإنجيل، لو أنه كسب العالم كله وخسر نفسه؟).

هذا الحدث ـ الحجة هو أصل رواية المجوس. هذا الحدث المأسوى الشخصى هو الذى ولَّد هذه الملحمة ـ هذا العمل والذى أدين به لأخى؛ هو ما أسميه الأسطورة ـ الحجة.

المناقشة

سؤال: هل من الضرورى أن يضحى الكاتب بحياته من أجل كتابته؟

الكونى: هذا السؤال محورى. نعم من الضرورى أن يضحى الكاتب بحياته، بكل ما تحمله الكلمة من معنى. وإلا سوف يكون من المستحيل أن يعيش حياته كمبدع. كل عمليات الخلق المبدع تتطلب حالة من الزهد والرهبنة. ديستويفسكى، وملفيل، وكل الكتَّاب العظام عاشوا حياة زاهدة. لقد قال فوكنر كما أتذكر (أنا لا أطالب هذا العالم بأى شىء: أنا لا أريد أن يتحدث عنى أحد. كل ما أريده هو أن يقال بعد وفاتى: "لقد عاش وكتب ومات". بالرغم من قسوة هذا التعبير فإنه يعبر عن قدر المبدع الحقيقى. فى واقع الأمر وبحياد، فإنه ليست هناك حلول أخرى: فإما حياة هذا العالم أو الحياة الروحية التى تقود للإبداع. وأنا أعتقد بأن مشكلة الأدباء العرب تكمن هنا: فنحن نرغب فى الحياتين فى نفس الوقت، أو كما يقول المثل (نحن نرغب فى خيرات الحج دون أن نتنازل عن مغادرة الأمان الموجود فى منازلنا). فى هذا السياق، أنا أعتقد أنه لو كان نجيب محفوظ قد نجح فى كتابة أعماله العظيمة؛ فذلك لأنه ارتضى أن يعيش حياة الزهد والوحدة. لقد سافر مرة واحدة فقط بناء على طلب الرئيس عبد الناصر وإلحاحه.

سؤال: كل كاتب فى حاجة إلى أن يعيش خبرات وتجارب الحياة حتى يمكنه التحدث عنها. ولذا ألن تؤدى حياة الزهد والروحانية إلى ابتعاد الكاتب عن المجتمع وبالتالى عن الحياة؟

الكونى: لا! يتعين على الكاتب أن يعبر جحيم الحياة حتى يصل إلى البر الآخر. إن هذا هو ما فعله الرهبان. لقد مروا بمطهر سيناء كى يصلوا إلى الأرض الموعودة. إن تجربتى الشخصية تشهد على ذلك أيضًا.

سؤال: نحن نحب أن نعرف شيئا عن حياتكم.

الكونى: ليس هناك شىء مثير فى حياتى. لقد ولدت فى عام ١٩٤٨ فى الصحراء الليبية. لقد دخلت المدرسة فى سن الثانية عشرة فى جنوب ليبيا. وبدأت العمل فى أثناء النظام السابق للحكم فى ليبيا كصحفى، ثم سافرت إلى الاتحاد السوفيتى للدراسة فى معهد (جوركى). لقد عشت بعد ذلك تسع سنوات فى بولندا، حيث تعلمت اللغة وقمت بإدارة المجلة. عند عودتى إلى موسكو، شغلت منصب إعلامى فى السفارة الليبية. أنا أعيش فى سويسرا منذ عام ١٩٩٣.

سؤال: بما أنك عشت لفترة طويلة فى الغرب، من الغريب أنك لا تتناوله أبدا، ولا زلت محاصرا فى عالم الصحراء.

الكونى: لقد عشت ثلاثين عاما فى الغرب دون أن أكتب عنه كلمة واحدة. لم أكتب أبدا عن المدينة سواء أكانت فى الغرب أم فى الشرق، لماذا؟ كل من قرأ أعمالى يفهم سريعا أن الصحراء التى أتكلم عنها هى مرادف العالم. إن الصحراء رمز للعالم. أنا متفق تماما مع ف. مورياك حينما أكد أنه لا يستطيع أن يتناول أية فكرة دون أن يربطها أولا بمدينة بوردو. بالنسبة لى أنا أيضًا فإن أية فكرة لا تتشكل إلا من خلال علاقتها بالصحراء، لأن الصحراء هى الوجود. الصحراء لها نفس القسوة، نفس الحيوية، نفس الفناء كالكون. إنها حرية، حب، وعدم.

سؤال: كيف تفسرون انبهار القارئ الغربى بأعمالكم وولعه بها؟ هل هذا يرجع إلى الجانب التراجيدى الذى يشعر به فى الحياة الحديثة ـ ما بعد الحداثية ـ والتى تعالجها الرؤية البكر التى تنظرون بها إلى العالم: بمعنى آخر رؤيتكم "البيئية"؟

الكونى: من الممكن أن القارئ الغربى شعر فى "تزيف الحجر" بقضية تدمير البيئة، ولكن هذا ليس هو السبب الوحيد الذى يدفعه لقراءة أعمالى. السبب الآخر تمت الإشارة له الآن: هو أنه من خلال الصحراء يتناول عملى الإنسان

بصفة عامة، كل همومه، كل أحلامه، مهما كانت ثقافته أو وطنه. كل قارئ يجد نفسه فيها بالرغم من الإطار الخيالى للعمل.

سؤال: إن لكم ثقافة واسعة كما يتضح من النصوص والاستشهادات التى ترجعون إليها فى الحديث. وهذا يدفعنى لسؤالكم السؤال الآتى: بالرغم من خصوصية أعمالكم فإننا لا نستطيع أن نتجاهل الشعور بالتقارب بينها وبين أعمال الكاتب التونسى المسعدى وأعمال الكاتب السودانى الطيب صالح. فالصحراء، لدى الكاتب الأول، هى نموذج حضارى ومكان رمزى. وهى تمثل، عند الكاتب الثانى، المزيج بين الإسلام والوثنية، بين الأبيض والأسود. فالصحراء إذن تلعب دورًا مهمًا فى (مريود وبندر شاه). هل تأثرتم بهذه الأعمال؟

الكونى: لم أقرأ للطيب صالح أيًا من العملين: لا مريود ولا بندر شاه. ولكنى قرأت له "موسم الهجرة إلى الشمال" و"دومة ود حامد"، كما قرأت (السود) للمسعدى. بالطبع قرأت الأعمال الشهيرة فى الآداب الأخرى بفضل الترجمات الروسية. لقد قرأت أعمالاً من الآداب الصينية واليابانية والعبرية، وأيضًا كتابات من مختلف الديانات والروحانيات. لقد تفاعل كل هذا بداخلى فى اللاوعى، ثم ظهر فى لحظات محددة بطريقة خاصة بى. ولكن حتى لو لم أتأثر بكاتب بعينه، فأنا أعترف بأنه لدى علاقة خاصة حميمية مع دوستوفسكى الذى أعتبره معلمى، على الرغم من أنه لم يكتب شيئًا عن الصحراء. ولكن هذا يرجع إلى اتجاهاته الفلسفية ونظامه الرمزى فى كتاباته، وهو ما يهمنى. لقد قيل كثيرًا: إن الأدب الروائى هو الحياة وقد تحولت إلى أفكار. أنا أظن فى الحقيقة أن الأمر يتعلق بالأفكار، وقد تحولت إلى حياة. ولا يوجد روائى واحد أفضل من دوستوفسكى استطاع أن يتناول الأفكار ويجسدها فى الحياة.

سؤال: لقد غادرتم الصحراء للحياة - فى ضدها - للحياة فى المدينة فى سويسرا. هل تخافون من العودة إلى الصحراء أم أنكم تشعرون بالحنين إليها؟

الكونى: أنا لا أغادر الصحراء أبدا. أنا دائما هناك بروحى، إلى جانب أننى أصر على الذهاب إلى هناك مرة أو مرتين فى كل عام. إنه بالنسبة لى نوع من الحج، وأنا أحصل منه على البركة. وبفضل هذه البركة، أستطيع أن أسافر مرة أخرة وأعود إلى الجبال السويسرية التى هى بالنسبة لى نوع من الصحراء الرملية ولكن مغطاة بالثلوج. ويبدو أن المنطقة التى أعيش بها تشبه "صحراء تدرا" التى ولدت بها.

سؤال: عن طريق الجهد المنظم هل ترغبون فى تحويل فكرة ما إلى حياة. هل بإمكانكم تحديد طبيعية هذه الفكرة؟

الكونى: من الصعب الرد بكلمات معدودة على هذا التساؤل.

فلنقل إن الفكرة تتمثل وتتشكل من خلال الرموز كى تكون نوعا من الأسطورة. لقد كان هذا معمولا به فى الكتابات الرومانية القديمة مثلما هو معمول به فى الأدب المعاصر. الأساسى فى هذه الأفكار بالنسبة لى يتلخص فى الآتى: فإننا نحن البشر تعساء، فى غاية التعاسة، والسعادة التى نبحث عنها فى خارجنا هى وهم حقيقى. ها هى أفكارى فى كلمات معدودة.

سؤال: هل السعادة فعلا فى داخلنا؟

الكونى: بالتأكيد هى فى داخلنا، ولا يمكن أن توجد خارجنا، أنا أردد دائما: من لا يجد السعادة فى داخله لن يجدها أبدا فى خارجه. أنا شخصيًا سعيد جدا بما أفعل. سعيد بأننى تخليت عن وهم السعادة كما يبحث عنها الشخص العادى من البشر الهالكين عن طريق امتلاكه للأشياء، سعيد بأن أعيش هذه الحياة الزاهدة، سعيد بأنى ميت. وأنا على استعداد أن أموت حقا فى التو واللحظة فى هدوء تام.

الجزء الثانى

المكان أو ترسيخ إشكالية المصير الإنسانى

المكان والصياغات الشعرية عند غسان كنفانى
القصة القصيرة: "كان يوم ضحك طفلاً"

صبحى بستانى

يتألف الجزء الثانى من الأعمال الكاملة لغسان كنفانى[1] من ٦٢ قصة قصيرة تضمها أربع مجموعات، وتقع معظم الأحداث أولاً فى فلسطين، ثم فى مخيمات اللاجئين الفلسطينيين؛ خاصة فى لبنان وسوريا والأردن، وأخيرًا مرة أخرى فى فلسطين. هذا الترحال يقطعه زمنيًا حدثان رئيسيان: العنف الذى يمارسه الجنود اليهود قبل وبعد عام ١٩٤٨، ورد فعل الفلسطينيين العنيف الذى تمثل فى العمليات التى تمت داخل فلسطين المحتلة بعد عام ١٩٤٨.

هذا الرسم البيانى الذى يشكل العمود الفقرى لمعظم أعمال كنفانى يظهر جليًا فى القصص القصيرة نسبيًا التى تتألف الواحدة منها من ٦ إلى ٢٠ صفحة.

يضاف إلى هذا النوع الأدبى "الأكثر عرضة للمخاطر من وجهة النظر الفنية" كما يقول جورج لوكاتش[2] الالتزام السياسى والأيديولوجى لكنفانى تجاه القضية الفلسطينية.

---

(١) ولد غسان كنفانى فى عكا عام ١٩٣٦، وتركها عام ١٩٤٨ إلى سوريا، ثم إلى الكويت، ثم إلى لبنان، حيث عاش بقية حياته، وقد قتل عام ١٩٧٢ عندما تم تفخيخ سيارته. فضلاً عن مقالاته السياسية المختلفة فى الصحف فإن أعماله الأدبية الكاملة (الآثار الكاملة) تم نشرها فى ثلاثة أجزاء عن دار مؤسسة أبحاث العربية الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٧، الجزء الأول: الروايات، الجزء الثانى: القصة القصيرة؛ الجزء الثالث المسرحيات، الجزء الثانى سيشار إليه فى هذه الدراسة بآثاره.

(2) George Lukacs, La Théorie du Roman, Denoël Gonthier, Paris,1979, p 67.

ففى مقدمة إحدى قصصه "البطل فى الزنزانة" لا يتردد الكاتب فى طرح السؤال التالى: "ألا يعتبر تعديل الأحداث لخلق رواية متفقة مع القواعد التى تسمى فنية خيانة للقضية التى من أجلها يعانى البطل؟" (الآثار ٢ صفحة ٨٢٨).

هذا التساؤل الذى قد يبدو لأول وهلة أنه سيثنى الناقد عن عزيمته أو يردعه، يستثير على عكس ذلك فضوله ويدعوه إلى تحديد الحدود التى ستصنع التوازن بين الالتزام السياسى والالتزام الشعرى كما هو الحال فى أعمال كنفانى.

إن ميلنا فى السطور الأولى لوضع هيكل موحد لكل قصص كنفانى، لا يؤكد بأى حال من الأحوال تجانسها، فهناك اختلافات وفروق تكون كبيرة أحيانًا، ويمكن ملاحظتها بين القصص المختلفة، كما أن الأسلوب الخطابى أحيانًا يكون من الصعب إخفاؤه.

وبعيدًا عن القفز على النتائج حتى قبل أن نبدأ التحليل فإننا نهدف من وراء هذه الملحوظة أن نبرهن وندلل على الذاتية الجمالية لاختيار نص "كان يوم ضحك طفلاً" (آثار٢ صفحة ٨٦٨) كموضوعٍ لتعليقنا.

أما عن الهدف من وراء هذه الرحلة فإنه يقف عند تحليل الحيِّز المكانى لا القصة، كيف يتم وضعه؟ وما هو دوره فى إضفاء الأسلوب الشعرى على النص؟ بمعنى آخر سوف نحاول الإجابة على السؤال التالى: كيف يساهم كل عنصر من عناصر المكان الموصوف (الطبيعى والمادى والإنسانى) فى السياق الشامل للقصة وذلك بإعطاء الرسالة قدراتها الإيحائية والرمزية؟

وحتى يكتب لهذا التحليل النجاح فإن دراستنا للنص ستكون من ثلاثة جوانب:

منظومة المكان ـ النص فى القصة: الوصف والسرد.

اللغة والتعبيرات اللغوية.

الوظائف الشعرية للمكان.

١ ـ منظومة المكان ـ السرد فى القصة: الوصف والسرد.

إن الحدث الرئيسى فى النص هو الآتى: ذات يوم، وبينما كانت الحافلة التى تنتقل بين مدن وقرى شمال البلاد، أى عكا والمنشية والسامرية والمزرعة ونهارية والعشرات من قرى الجليل، تنقل الركاب، ظهر يهود، وقتلوا كل الركاب بدم بارد ما عدا طفلاً صغيراً.

١ ـ ١) فى الخلفية كما يقول هـ.فاينريتش H.Weinrich[١]، والتى تمثلها الرحلة المعتادة للحافلة، والتى عبر عنها بالأفعال المضارعة "تتسلق، تنعطف تغوص... (الأسطر ٤٠-٤٢) يقع الخط الأول للأحداث، والذى عبر عنه الكاتب بالأفعال الماضية المحددة الزمان والمكان: "قال، أطلق، طرق، ألقى، دندن..." (الأسطر ٤٥-٥٦).

٢ ـ ١) التقييم العددى يُظهر أن من بين أسطر النص البالغ عددها ١٣٤ يحتوى الثلث أى ٤٥ سطرًا تقريبًا على وصف المكان، مع التسليم برأى جـ. جينيت .Genette G، أن العنصرين (الوصف والسرد) يتداخلان، وأنه من السهل تصور وصف خالص من كل عنصر روائى عن العكس؛ لأنه كما يقول من الأيسر الوصف دون السرد عن السرد دون الوصف"[٢]، فالوصف يحتل تقريبًا كل الجزء الأول من النص الذى يفصله عن الجزء الثانى التعبير المفصلى: "قبل نهاريا بخمس دقائق" (٧٩٠) فاعتبارا من السطر ٦٩ يتوقف الوصف الخالص، ويظهر حجم وصف المكان وموضعه للأهمية التى يعطيها له الروائى.

وبالفعل هناك نوعان من الأماكن أو الحيز المكانى يتم وصفهما بوضوح فى القصة: المكان الأول طبيعى (مشاهد طبيعية ومدن) فى ساعة محددة من النهار

---

(١) إيف رويتر Yves Reuters,Introduction al'analyse, 2eme ed ,Dunod, Paris, 1996, p 89.

(٢) جيرار جينيت Gérard Genette، Figure II. Seuil، Paris، ١٩٦٩، p 57، مراجعة أيضًا رولان بورنوف Roland Bourneuf، وريال ولاة Rêal Ouellet.
l'Univers du Roman, Paris, PUF, 3éme edition,1981,p 107 و

(الشروق)، يحددها المكان الثانى المادى (السيارة، الباص) الذى يمشى مسافة ٣٥ كيلومترًا تقريبًا من حيفا إلى نهاريا (من حيفا قبل نهاريا بخمس دقائق). الوصف الأول: الطبيعة ومدينة عكا يعتمد على عدة علاقات: الاتجاه (من حيفا فى الشمال) والإشارات الموضحة: الأفق، يمين الطريق، وراء التلال..).

إن عبارة "وفيما كان الباص يتسرب فى أنفاس الشروق" (١٢٠١) تدخل الحيز المادى فى الحيز الطبيعى، رغم أنه من الصعب تجاهل التباين الواضح وعالم المادة الصغير" ذلك الكون الصغير المطوق بمدن السيارة.." (السطر ١٩)، وداخل هذا الأخير كان يتحرك عالم صغير إنسانى هذه المرة، "وكان العالم الصغير ذاك" هذا "العالم الصغير" الذى يضم عشرين شخصًا هو الشخصية الرئيسية فى القصة.

٣ ـ ١) إن وصف كل هذه الأماكن يستجيب لباعث خارجى، حيث إن الراوى هو نفسه الذى يقوم بوصف كل شىء حتى فى الموضعين اللذين كنا نتوقع أن يكون الباعث داخلى؛ أى نتيجة فعلٍ ما، نجد الشخصيات لا تتفاعل مع الحدث، بل تظل صامتة، وأن الراوى هو الذى يقوم بالوصف كما هو الحال فى السطر ٤٧ مثلاً حين كانت إحدى الشخصيات فى وضع نموذجى ليصف:

أحد الركاب يقول لجاره:

ـ هذا الشاب يجيد العزف على الناى.

غير أن الرجل الذى كان ينظر عبر النافذة لم يرد تاركًا الأنغام تخضه كما نخض اللبن لاستخراج الزبد".

عند هذا الحد تتوقف الأحداث، وعند السطر ٥٥ نقرأ:

" هذه عكا التى نراها عبر نوافذ الباص".

غير أنه بدلاً من جعل الركاب هم الذين يصفون المشاهد نجد أن الكاتب هو الذى يقوم بالوصف.

٤ ـ ١) إن فقرة الوصف فى القصة تأتى غالبًا بطريقة مفاجئة ما عدا الجزء الخاص بعكا (السطر ٥٥ إلى ٦٨) والذى يبدأ بعبارة: "هكذا أمام النوافذ" معلنًا بذلك أن المدينة المذكورة هى مكان مناسب للوصف الذى ينتهى ما إن تصبح مدينة عكا خلف الحافلة، ومن ناحية أخرى فإن الموضوع ـ العنوان يتم ذكره فى بداية فقرة الوصف، وهذا الأسلوب المسمى "إرساء الوصف"[١] يرجعنا إلى: رمال الشاطئ (السطر الأول)؛ النخيل (السطر، ٣٧) قناة الحقول (السطر ١٧) قنال العالم الصغير (السطر ٢٤) نهر النعمين (السطر ٣٨) عكا (السطر ٥٥).

هذا الأسلوب والتناوب بين الوصف والسرد يصاحبه إشارات نحوية فاصلة.

باستثناء الجملة الأولى فى النص، وهى جملة فعلية نجد أن الجملة الاسمية تعلن عن الوصف، بينما الفعل الماضى يعلن عن العودة إلى الحكاية فنجد: قناة الحقول... وقنال العالم الصغير... من حيفا إلى الطريق... صعودًا... عكا أمام الشبابيك... من ناحية: تناول أحمد شبانه القصب... قال رجل للآخر... خلع رجل معطفه... من ناحية أخرى.

إن تحليل منظومة الوصف ـ السرد تجعلنا لا نغفل الفقرتين الروائيتين اللتين تحكيان عن أفعال الركاب داخل الحافلة قبل وبعد عكا (الأسطر ٤٥ -٥٤ و٦٩-٧٨) فى بادئ الأمر من عشرة أسطر والأحداث مقسمة إلى خمسة أجزاء؛ مما يجعلنا نقتبس عبارة Yves Reuter، حيث يقول: إذا كان الوصف إشارة للوجود" فى الفقرات السابقة فإنه استعمل "إشارات للعمل" فى هاتين الفقرتين فالكاتب هنا يصف مشهدًا روائيًا أكثر من مجرد وصف عادى[٢]. هناك سببان يدفعانا لإعطاء هاتين الفقرتين مدلولاً وصفيًا: أولاً لأنهما تسوقان شرحًا لمفهوم حالة تعكس على الوجه الأكمل الأجواء داخل هذا "العالم الصغير"، وثانيًا لأن الأفعال المعادة والمتجاورة ليس لها أى دور فعال فى سير الأحداث.

---

(١) راجع Yves Reuters: صفحة ١٠٨.

(٢) الموقع نفسه، صفحة ١٠٧.

٥ ـ ١) لقد خلا الجزء الأول تقريبًا من كل علاقة بين السبب والنتيجة، فهناك فقط الفعل الأول لأحمد الذى له سبب، وهو الفعل الوحيد الذى يستمر طوال الرحلة وتوقفه يشير إلى النهاية "سكت الناى" (السطر ٨٢)، بقية الأفعال هى عبارة عن أفعال منعزلة وبلا مبرر، رغم أن الطفل ظهر كأنه المحرك فى كثير من الفقرات: "قال رجل لجاره: "هذا الشاب يجيد العزف على الناى... (السطر ٤٦) "وضع الطفل رأسه على ساقى السيدة العجوز الجالسة بجواره ونام... (السطر ٤٩)" أخذ رجل يُدعى صلاح برتقالة من سلته، وقام بتقشيرها وأعطاها بأدب لجاره" السطر ٦٩-٧٠) إلى آخر الوصف: سواء أكان الأمر يتعلق بأهميته العددية، أو بمكانه فى النص بالتناوب بينه وبين السرد، فإن كل ذلك يحمل معنى. فكل هذه العناصر تتجه لتلتقى بطبيعية عند الحدث المحورى، والذى يتم سرده فى أربعة أسطر من (١١٠ إلى ١١٣) ويقوم الجزءان الآخران بإيضاح هذا المعنى.

٢- اللغة والتعبيرات اللغوية:

توجد ثلاثة أساليب تميز وصف المكان فى هذا النص، فالتعبيرات المجازية كانت سمة وصف المناظر الخارجية، أما مدينة عكا فكان وصفها خليطًا من المتخيَّل والحقيقى، بينما الوصف الواقعى كان من نصيب "العالم الصغير" عالم الركاب داخل الحافلة؛ فأجزاء الوصف التى نقابلها فى القصة هى غالبًا صدى لهذه التعبيرات أو تلك.

١ ـ ٢) وصف الطبيعة الذى نقابله ثلاث مرات يحتل ١٤ سطرًا (من ١ إلى ٧ من ١٧ إلى ١٩ أو من ٣٦ إلى ٤٠)، ويقوم الراوى ـ وكأنه رسام ـ بوصف لوحة تظهر فيها بصفة خاصة الألوان والحركات، ويستخدم الكاتب لهذا الغرض صورًا جمالية؛ خاصة الاستعارة. إن تسع استعارات من مجمل ١١٦ استعارة يحتويها العمل تنسج حبكة التعبير فى هذه الأسطر الأربع عشرة، وكل ذلك مُوشَّى بمفردات لغوية مختارة بعناية مثل: (أحمر أرجوانى، متدرج المدرج)؛ (كسولة،

مسترخية، نوم، سكينة)، (عتابة (نوع من الشعر العامى المنشود) نغم، لحن (كلمة تكررت خمس مرات)، (مجروح كد)؛ (حائر، محمد، حزين، متعب...).

اللوحة الأولى تبرز قطعة من المكان فى أبعاده الثلاثة:

الرأس من أسفل إلى أعلى (الشاطئ، النخيل) العمق "الأفق" (البحر، أسوار عكا) والأفعى "إلى يمين الطريق". إنه منظر يبدأ بالشمس فى الشرق، وينتهى عند الطريق مرورًا بأعالى الأشجار والماء.

نلاحظ أن الاستعارات الرئيسية التى تعبر عن الألوان "من الزبَد المتوهج باحمرار الشروق" و"فيصبغ رؤوس الأشجار... بلون أورجوانى متدرج بالحياء المبكر" هذه الاستعارات تُبرز اللون الأحمر على الخلفية الداكنة لزرقة البحر"الزرقة الداكنة".

أما الحركة فنتبينها عبر وصف "النخيل" الذى أعطاه الأسلوب الاستعارى جسدًا وروحًا؛ فسلسلة الاستعارات المتنوعة ما بين استعارة فعلية "تنفض" واستعارتين وصفيتين "الكسولة، المسترخية" واستعارة اسمية "أذرعتها" تجعل النخل فى حركاته البطيئة كالأشخاص الذين يتمطون بعد نوم عميق.

"نفض النخل المائل سبات الليل عن أفرعه الكسولة المسترخية، وأخذ فى رفع أذرعه الشائكة صوب الأفق"... (السطر ٢-٣).

أما استعارتا اللوحة الثانية (الأسطر ١٧ و١٨) فتقدمان لنا عنصرين: "الحقول" على اليمين و"الأمواج" على اليسار.

الاستعارة الأولى "تموج بالاخضرار المدرج" يشير إلى اللون الأحمر، بينما الاستعارة الثانية "تواصل محاولاتها تسلق الرمل الفضى" "تؤكد تكرار حركة بلا نهاية، وعلى قوة التحمل الأبدية".

ثم تأتى اللوحة الثالثة التى تُفتتح من خلال تشبيه "الطريق يطوِّق الخليج كالعقد" والذى يعطى صورة بصرية محسوسة.

ومرة أخرى يقوم الكاتب باستدعاء النخيل مصحوبًا بالنعت "مطعومًا" ـ أى مائلاً ـ الذى له نفس الدلالة اللغوية للنعت السابق "معوجًا"، ويضع جنب النخيل صورة نهر "النعميين" ويضفى عليها كثيرًا من الاستعارات والإسنادات التى تخص البشر، وهكذا يستحضر كلاً من "النخيل" و"نهر النعميين" اللذين نفخ فيهما الكاتب الروح، لون الحياة وحركتها، ويمكن بذلك استنتاج سبب انحناء النخيل.

كما أن عنصرى اللوحة يعيشان صراعًا صامتًا، وأحدهما ضد الرياح القادمة من البحر، والآخر ضد أمواج نفس هذا البحر، وهذا الصراع اليائس يضفى عليهما حزنًا وضعفًا.

هل نستطيع تجاهل الحركة البطيئة، المؤلمة والحزينة التى ينم عنها هذا الوصف.

٢ ـ ٢) إن وصف عكا المبنى على أساس مساحى به علامات مكانية كثيرة ومحددة (أمام/ وراء، يمين الطريق/ثم إلى اليسار؛ من بعيد؛ فى الأفق) ثم مرة أخرى "إلى اليمين، إلى اليسار". ويهدف الكاتب من وراء تعدد هذه العلامات المكانية إلى إعطائنا الإحساس ببعض الحركة فى الوصف[1]. ذلك أن الحافلة فى سيرها المعتاد تمر بمدينة عكا، حيث تتتابع المشاهد الطبيعية على اليمين واليسار.

وعلى العكس لا توجد أية إشارة على الصعيد الزمنى فى كل الفقرة، مما يلغى كل إحساس بتسارع وتيرة الوصف، كما أن التشبيه الخاص بالأحجار التى بنيت بها المنازل "الحجر القدسى المنفوخ مثل الرغيف" يؤكد الشكل "منفوخ" أما التشبيه الآخر "الدواليب ترتفع كالبراميل أمام بوابتها" فهو واقعى للغاية.

أما الاستعارتان "وقورًا" و"مسالم" اللتان تخصان "تل الفخار" فإنها تميزان هذا المكان بهذه النظرة الشخصية المنحازة التى لا توجد فى أى مكان آخر. ونلاحظ أن الوصف يخص فقط الجانب الحضرى من المدينة، ولا توجد أية إشارة للسكان

(1) Michel Raimond,Le Roman, Arman Collin, Paris,1989,p 162.

والصوت الوحيد الذى نسمعه يأتى من الحديقة، حيث "تصفر فيها أشجار القنا العالية" (السطر ٥٧).

٣ ـ ٢) الوصف الثالث يخص العالم الصغير: الحافلة أم حدود هذا العالم عبارة عن عنصر حقيقى وملموس: "معدن السيارة"، ولكن هناك أيضًا عنصرًا آخر غير ملموس "اللحن" الذى أعطاه الروائى استعارتين هما "المجروح"، "الكمد". هاتان الصفتان تذكرانا بالحزن والجرح الموجودين فى اللحن، فالسمع والنظر إذن يتقاسمان هذه اللوحة الثالثة.

٤ ـ ٢) الجزء الثانى من وصف "العالم الصغير" يقتصر على التعريف بركاب الحافلة وما يحملونه، تبدأ الفقرة وتنتهى بتشبيهين حسيين الأول "يخص" "العمال"، والآخر يخص "السائق" (الأسطر ٢٤ ـ ٣٥) "عمال امتصهم الميناء مثل شافطة وحشية" و"سائق يعرف الطريق، مثلما يعرف زوجته".

إن الأسلوب الساذج البسيط الذى ميز الفقرتين الروائيتين ذاتى الدلالة الوصفية يرد على مفهوم "التعدد اللغوى" الذى يتحدث عنه باختين[1]، والذى يتفق كنائيًا مع الوسط الاجتماعى البسيط لركاب الحافلة، وبالفعل فإن لغة هاتين الفقرتين تقترب من اللغة العامية وتقتبس مفرداتها من الحياة اليومية، وفيما يلى بعض النماذج البليغة:

"وأحضرت امرأة رقاقتين محشوتين ببيض مسلوق مبهَّر.." (سطر ٥٠)، "إلى كهف ليس فيه إلا حصيرة ورغيف وحبة زيتون..." (سطر ٥٤)، "تناول رجل اسمه صلاح برتقالة من سلته، قشرها..." (سطر ٧٠)، "وتحدث رجلان آخران عن موسم الزيتون.." (سطر ٧١).

أما الجملة المفصلية "خمس دقائق قبل الوصول إلى نهاريا"، فهى تشير إلى نهاية كل الأسلوب المجازى تقريبًا. وتبقى صورة بلاغية واحدة سوف نرجع لها فى

---

(١) ميخائيل باختين: جماليات الرواية ونظريتها، دار نشر جاليمار، باريس ١٩٩٣، صفحة ٨٨.

الجزء الثالث، والتى تظهر فى آخر النص. فبعد المأساة يصف الراوى هروب "الطفل" مع جعل انفعاله واضطرابه صورة للشارع: "وقد اغتسل الطريق أمام عينيه بقشاوة من الدوار والدبابى والبقع" (السطر ١٢٧).

٣- الوظائف الشعرية للحيز المكانى

وقد نتساءل عن وظائف هذا الوصف كما جاء فى النص.

١ ـ ٣) إن وصف المكان يظهر فى بداية النص كمقدمة أو افتتاحية كما هو الحال فى الموسيقى معلنة عن اللحن والحركة والنغمة.

إن هذه الافتتاحية هى بالفعل ما يجعل أحمد يأخذ الناى ويبدأ فى عزف لحن عتابه الحزين "وكان اللحن المجروح يكمل الطبيعية" (السطر ١٤)، وهذا التحالف جعل اللحن لا يفاجئ أحدًا من الركاب "لم يفاجئ النغم أحدًا من ركاب السيارة" (السطر ١٤) بل على العكس فإن تدفق اللحن الحزين كان بديهيًا، وهذا ما جعل اللحن يستمر طوال الرحلة، ولم يتوقف إلا مع بداية الجزء الثانى: "وصمتت الشبابة" (السطر ٨٢).

أليس تكرار السين والشين (وعددهم ١٨ فى الأسطر الست الأولى) يدل على قيمة تعبيرية لمحاكاة أصوات الصباح العذبة لهذه الطبيعة التى بدأت تستقبل نور الشمس؟

٢ ـ ٣) إن وحدات الأسلوب - فى القصة أكثر منها فى القصيدة كما قال Joële Tamine[1]، لا تكتسب معانيها إلا من خلال صورة أوسع، فالصور البلاغية (الاستعارة والتشبية) تسهمان بالقطع بدقتهما وبالبون الشاسع بينها وبين واقعهما المتقارب فى خلق لوحة لا يستطيع أحد إغفال جمالها.

غير أن هذا الوصف مهما كانت شاعريته أو جماله فإن له دورًا أعمق، ويتدفق بشكل أفضل مع البناء الشامل للنص.

---

(1) Joële Gardes-Tamine: La stylistique, Armand Collin, Paris, 1992,P 61.

إن الصور البلاغية ووحدات الأسلوب تتحد فى عمل "الاستعارة المكانية" حسب تسمية G. Genette [1]، الذى يعقد تواطؤًا تامًا بين المجال الطبيعى المحيط والمجال داخل الحافلة، والذى يمهد للحدث الرئيسى المأساوى للقصة.

بالفعل فإن الاستعارات المستخدمة لوصف الحيز الطبيعى المحيط، ترتكز على ثلاثة عناصر رئيسية:

(أ) الماء: بما فيها الأمواج والزبد والنهر "النعمين".

(ب) الحقول والأشجار؛ خاصة النخيل.

(ج) الطريق.

كل هذه الصور تتقابل لخلق عالم حيث الألوان، والحركات، والأصوات، والأنغام تتحد فى تناغم تام لتنذر بالقدر المأساوى، الكآبة والحزن يُحسان دون ذكرهما صراحة، أما اللون الطاغى فى الاستعارات فهو بلا منازع اللون الأحمر، الذى ترك بصمته على كل موصوف؛ على: الحقول والأشجار والماء والشاطئ والطريق. إن التعبير عن اللون الأحمر يكتسب أهميته الحقيقية من خلال الصورة العامة؛ حيث إنه يمهد الطريق للون الدم فى الجزء الثانى من النص: "بينما خيط من الدماء الحمراء كان تحت الأجساد" (السطر ١١٢)، إن مختلف الصور التى وصفت حزن النخيل ونهر "النعمين" ومقاومتهم المستمرة وإصرارهم، تعكس مجازًا جزع الركاب ومحاولاتهم المستميتة للبقاء أحياء.

هنا أيضًا لا يمكن إغفال التأثير الصوتى، ألا يدل تكرار التنوين (مجموعتين تتكون كل واحدة من ثلاثة أصوات): مطحونان، متران حائران ثم حزينان متعبان، نقيان (الأسطر ٣٧ و٣٩) ألا يدل ذلك على يأس شديد؟ كل شىء فى العاملين، المحتوى والمحتوى، ينذرنا بأن رحلة الحافلة ستكون الأخيرة، وأن الأفعال الثلاثة

---

(١) G. Genette فى الموقع نفسه صفحة ٤٤.

التى تدل على التوقف؛ وهى: "وصمتت الشبابة" و"وقفت السيارة" و"أطفأ السائق محركها" (الأسطر ٨٢-٨٥-٨٦) هذه الأفعال ستكون قاطعة ونهائية.

هذا الاستعمال الخاص للغة حيث الكلمة تحتمل أكثر من معنى، أليس هو السمة الخاصة بالأسلوب الشعرى؟

٣ ـ ٣) قال ميشيل بوتور Michel Butor[1]، إن وصف الأشياء ما هو إلا طريقة لوصف الأشخاص، إن وصف الأشياء فى "العالم الصغير" يرمز إلى مجتمع الركاب ويساعدنا فى تحديد الوسط الاجتماعى للركاب.

هذا "العالم الصغير" يتم وصفه على أنه خليط، غير أن الأشياء المذكورة مثل: سلا ـ بقع... ما هى إلا إشارات لانتماء الركاب لمجتمع ريفى متواضع واحد. فى هذا السياق يأتى وصف تصرفات الركاب داخل هذا "العالم الصغير"، هذه التصرفات تدل على تضامن غير مفروض بين الركاب، وتنم عن طيبة طبيعية تتعارض مع القسوة الموجودة فى الجزء الثانى من النص.

٤ ـ ٣) إن وصف عكا، مسقط رأس الكاتب، لا يبدو لتعليق الزمن. ذلك أن هناك توازنًا بين زمن الوصف وزمن التاريخ. الوصف الذى يميل إلى الوثائقية، المفصل إلى حد ما، كأنه دعوة للقارئ، الفلسطينى بشكل خاص، بأن يسافر مع الراوى لاكتشاف ما لم تسنح له الفرصة فى اكتشافه قبل ذلك.

هل نستطيع أن نرى فى هذا الوصف قيمة كنائية؟ إن بدء القصة بصورة الجبانة والتركيز على مقابر الجنود فى تل الفخار يبدو أنه جاء لإلقاء الضوء على الأماكن التى تكرس فكرة القلق والموت فى النص.

٥ ـ ٣) قال ميشيل لوجرن Michel le Guern، يوجد رمز "عندما يستعمل المعنى الطبيعى للكلمة المستخدمة كمدلول لمعنى آخر يكون هو الشىء المعنى"[2].

---

(1) Miche Butor, Essais sur le roman, Gallimard, Paris, 1992 p 63.

(2) Michel le Guern, Sémantique de la métaphone et de la métonymie, Larousse, Paris,1973, p40.

إن وصف مذبحة ركاب الحافلة (من السطر ١١٠ إلى ١١٣) وصورة "الطفل" فى آخر النص له قيمة رمزية تضفى الشاعرية على هذه الرواية[١]. وهما يذكرانا بالحدثين الأساسيين فى روايات كنفانى والمذكورين فى بداية هذه الدراسة:

عنف الجنود اليهود ورد الفعل الضعيف للفلسطينيين

وتنتهى القصة بتصرفين أو ردى فعل "للطفل" متناقضين تمامًا، ولكنهما فى منتهى البلاغة، **الأول** هو "ولم يكن ثمة ما يفعله غير أن يطلق ساقيه للريح؛ وقد اغتسل الطريق.." (السطر ١٢٦).

أما التصرف الثانى فكان: "فوقف، لم يدر كيف حدث ذلك ولماذا ولكنه وقف" (السطر١٣٠) وأضاف: "وضع يديه فى جيوب سرواله وسار دون أن يلتفت بخطى واثقة وهادئة، وبدأ فى قرارة نفسه يعد ببطء، واحد، اثنان، ثلاثة..." (السطر ١٣١-١٣٤)، بهذه النهاية المبهمة والمتروكة مفتوحة بثلاث نقاط، يطلب الراوى مشاركة القارئ. فهذه النهاية تحتمل تفسيرات كثيرة، فقد نرى فيها إصرار الطفل "بينه وبين نفسه فقط" على تحمل مسئولية مستقبل بدأت ملامحه ترتسم الآن (دون أن يلتفت وراءه).

وقد نرى فى هذه النهاية أيضًا انخراطه منذ هذه اللحظة (واحد، اثنان، ثلاثة..) فى مقاومة هجومية، والتى ستكون الرد الوحيد على المأساة التى شهدها"، سأله الرجل السمين: هل رأيت؟ تذكر كل هذا عندما تحكى القصة". (السطر ١١٦).

إن المغزى الرمزى فى سلوك الطفل يدعمه التعبير الذى ذكرناه آنفًا، والذى يصف مقتل الركاب: "بينما كان خيط من الدماء يسيل، يتكثف ويختلط بماء الجدول الذى يجرى نحو الجنوب" هذه العبارة لا تتوقف عند معناها التقليدى،

---

(١) الاطلاع على مقال قصيدة النثر فى الرواية لنور الدين محقق، بمجلة "الأدب" العدد ٧/٨ يوليو/أغسطس ١٩٩٧، بيروت.

فعودة الدم المسفوح نحو الجنوب أى صوب فلسطين يحمل مفهومًا عالى الرمزية، فهو يتوافق تمامًا مع الصورة الرمزية للطفل.

ومن المؤكد أننا إذا اقتصرنا هنا على الجانب الشاعرى للرمز فى الوصف، فسوف نغفل عناصر كثيرة ذُكرت فى القصة ولها قيمة رمزية كبيرة. فمثلاً كلمة "برتقال والبرتقال" التى إذا نظرنا لها فى سياق القصة، ومن خلال مجمل أعمال كنفانى[1] فإنها ترمز إلى فلسطين المسالمة أمام المعتدى الإسرائيلى، فليس من قبيل الصدفة أن تناول صلاح برتقالة من سلته (سطر ٧٠)، وأن اليهود الذين فجروا ملجأ للأيتام فى شارع إسكندر عوض بحيفا، وضعوا المتفجرات فى حاوية محملة بالبرتقال. إن العنف والبراءة يتواجهان بمنتهى القسوة فى هذه الصورة التى يسوقها الراوى: "فى شارع إسكندر عوض اختلطت جثث الأطفال بأجزاء البرتقال المتناثرة" (السطر ٧٤-٧٥).

الخلاصة

نخلص من ذلك إلى أن وصف المكان فى هذا النص هو عمل شاعرى بشكل خاص، فالعبارات والتعبيرات "ليست انعكاسا للواقع بقدر ما هى وسيلة"[2] استغلها الكاتب لتفصيل نظرته للعالم واستدعاء كل العناصر اللازمة كى يستطيع القارئ أن يشكل نظرته الخاصة للعالم هو الآخر، وفى هذه الحالة تحديدًا يمكن الحفاظ على التوازن بين الالتزام السياسى والكتابة الشعرية، ولكن هل نستطيع تعميم هذا التوازن على كل قصص غسان كنفانى؟ للإجابة على هذا السؤال يجب القيام بدراسة تفصيلية ودقيقة لكل أعماله.

فى ذلك الوقت: كان لا يزال طفلا.

كان الزبد يلمع تحت أشعة شمس الشروق الحمراء يداعب رمال الشاطئ الفضية، وكأن النخيل ينفض عن فروعه الكسولة المسترخية سبات الليل، كان

---

(١) مثلاً قصة "أرض البرتقال الحزين"، آثار، صفحة ٣٦١.

(2) Pierre-Louis Rey, La Roman, Hachette, Paris, 1992, p. 164.

يرفع أذرعته الشائكة صوب الأفق، حيث ترتفع أسوار عكا العالية فوق الزرقة القاتمة، وعلى يمين الطريق القادم من حيفا والملحة شمالاً كنا نرى قرص الشمس الكبير يلوح وراء التلال فيصبغ رؤوس الأشجار الطريق والماء بلون أرجوانى متدرج بالحياء المبكر.

أخرج أحمد نايه المصنوع من البوص من سلته، وجلس فى آخر الحافلة، وأخذ يلعب لحن عتاب حزين يتغنى بحب عاشق أبدى يعيش فى كل قرى الجليل المتناثرة مثل النجوم العذبة.

وبينما كان الباص يسير على إيقاع شروق الشمس كان اللحن الحزين الذى يعزفه يكمل الطبيعة، ولذلك لم يفاجئ النغم أحدًا من ركاب السيارة الذين كانوا يتوقعون أن يتفجر هذا اللحن من كل ما يحيط بهم. على العكس كانوا سيتفاجئون لو لم يسمعوه، وكانت الحقول التى تموج بالاخضرار المدرج تمتد على يمين الطريق، وكانت الأمواج تواصل محاولتها البائسة فى تسلق الرمال الفضية، كان العالم الصغير المطوق بمعدن السيارة وباللحن الحزين رابطة سرية ضمنيًا تجمع هؤلاء الأشخاص العشرين الذين لم يتبادلوا طوال حياتهم غير تحية الصباح عندما كانوا ينتظرون سيارة شارع الملك فيصل فى حيفا.

أفراد هذا العالم الصغير كانوا يأتون من آفاق شتى عمالاً امتصهم الميناء مثل شافطة وحشية، وجذبهم من كل أنحاء الجليل، وفلاحين قادمين من مقاطعة حيفا، ارتبطوا منذ أزمان سحيقة بالزواج من رجال ونساء من مقاطعة أصغر، وطفل واحد من "أم الفرج" أرسلته أمه إلى حيفا ليرى إذا كان والده لا يزال على قيد الحياة.

واليوم هو يحمل لها الرد، كما كان من بين ركاب السيارة أيضًا محام موكل لحل مشكلة أرض فى كابرى، والتى كان يجب أن يعاينها قبل جلسة المحكمة، كما كانت هناك امرأة تبحث عن عروس لابنها الوحيد، كما كانت توجد سلال مملوءة

بعيش المرقوق، وحمام مطبوخ فى طواجنه، ولعب وصافرات ورسائل من أغراب مكلف بتوصيلها الركاب عند وقوف الباص فى حيفا إلى أغراب آخرين. كما كان فى الحافلة أيضًا ناى مصنوع من البوص يملكه شاب أغلقت مدرسته بالأمس. وكان هناك أخيرًا السائق الذى كان يعرف الطريق كما يعرف زوجته.

•

المكان الكابوس

إيزابلا كامرا دافليتو

لا يمكن لأى قارئ لعمل "الغرف الأخرى"[١] لجبرا إبراهيم جبرا إلا أن يندهش لذلك التناول الخاص جدًا لمفهوم "المكان" لديه، ولذلك المنهج الذى يتبعه الكاتب فى توظيف المكان داخل العمل، سواء بمفهومه المادى أو بمفهومه المتخيل.

وانطلاقًا من هذه الملاحظة المبدئية، يهدف هذا البحث إلى تجاوز هذا الانطباع المبدئى كما يهدف إلى التحليل العميق لرواية جبرا إبراهيم جبرا، حيث قادنى إلى الأعمال الأدبية التى تنتمى إلى الأدب العربى المعاصر، والتى تؤكد مفهوم "خصوصية المكان" وتبرزه.

قدم لنا الكاتب الفلسطينى الكبير، كما هو الحال فى رواياته المختلفة، الأماكن المغلقة، بل الأماكن محكمة الإغلاق. يكفى أن نتذكر فى هذا الصدد رواية "السفينة"[٢] والتى تدور أحداثها داخل "الكبائن الضيقة" لإحدى السفن. لم يقدم كاتبنا "المكان المغلق"، شديد الإغلاق فى أى من أعماله كما قدمه فى "الغرف الأخرى"، بهذا البعد الذى نطلق عليه "المكان الكابوس".

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: الغرف الأخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦.
الترجمة الفرنسية: La Quarantièm Pièce, Paris, Langues et Monde 1997،

(٢) هذه الرواية ترجمتها إلى اللغة الإيطالية مونيكا فالسى: Monic Falsi, La Nave Jouvence, 1994, الترجمة إلى اللغة الفرنسية: La Navire Paris Arcanteres 1997.

فى هذا العمل، فإن المكان يحمل كل الصفات والدلالات السلبية. كما أشار إلى ذلك من قبل العديد من النقاد وعلى رأسهم الناقد إبراهيم السعافين[1].

فى الواقع، فإن الأحداث تدور فى مكان بطبيعة الحال "مغلق"، ومحاط بالحوائط المختلفة. وفى بعض الأحيان يكون المكان "منفتحًا"، ومع ذلك لا يفارقنا ذلك الإحساس بضيق المكان الخانق، وهو ما ينتج عنه انطباع مفزع ومسيطر على القارئ يصل إلى حد الاختناق، بل ما يسمى بـ"الكلوستروفوبيا " Nnihf claustrophobie أو رهاب الأماكن المغلقة، والتى يستحيل الفرار منها.

ومنذ الصفحات الأولى لهذه القصة القصيرة يقدم لنا جبرا إبراهيم جبرا، البطل وهو فى حالة من تشتت، بل فى واقع الأمر شخصية ضائعة تمامًا. ويدهش القارئ حين يرى البطل ومصيره بين يدى امرأة حين تدعوه هذه المرأة إلى الصعود إلى سيارتها والانطلاق إلى وجهة غير معلومة، كما لو كانت هذه الأحداث تسير وفق خطة معدة مسبقًا.

"ودون أن أجيبها، فتحت الباب وركبت السيارة. جلست بجانبها وشعرت بالرحلة التى حررتنى من ذلك الملل المسيطر على هذه السهرة"[2].

فورًا، يفهم القارئ أن الراوى قد ترك نفسه ليكون فريسة بل ليكون سجينًا ويحل فى "قفص"، هو إحدى خصائص العالم "الكابوس".

بطل هذه الرواية يسلم نفسه لتلك المرأة التى تقوده إلى ذلك البيت المحاط بالغموض، حيث يبدأ البطل، شيئًا فشيئًا، يفقد الوعى ويغيب عن كل ما يحدث من حوله كلما اقترب من البيت. وبنهاية هذه الرحلة ـ رحلة الوصول إلى البيت ـ يكون البطل قد وصل إلى حالة كاملة من التيه والضياع.

---

(١) راجع إبراهيم السعافين: الغرف الأخرى وإشكاليات الوعى .A. A VV "فى القلق وتمجيد الحياة"، كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا، M. A، بيروت ١٩٩٥، ص٢٣٦ إلى ص٢٥٣.

(٢) راجع: جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى ص١١.

تفتح المرأة باب المنزل، وبهذا الفعل يبدأ أول فصول "الكابوس الحقيقى" الذى ينتج عن الأماكن المغلقة بالنسبة للبطل؛ وذلك لأن البيت الذى نحن بصدده يحتوى على العديد والعديد من الغرف (أو على الأرجح، هى نفس الغرفة، ولكنها كما لو كانت فى حالة توالد وتكاثر بطريقة غامضة وعجيبة).

وفى حالة طوافه وتردده على هذه الغرف المختلفة يلتقى البطل بشخوص هى أيضًا غامضة وعجيبة، وتكون فى حالة امتزاج، بل يتبادلون الأدوار. خارجين بذلك على كل منطق زمنى: فلم يعد يوجد حاضر أو ماضٍ. وعندئذ، يقبع البطل فى حالة من الارتباك الكامل، هذا الارتباك الذى يتصاعد حتى يصل إلى قمته بالوصول إلى نهاية النص.

لعلنا نلاحظ وجود هذه التيمة نفسها، "تيمة" المرأة التى يتبعها رجل مسلوب الإرادة، ويكون إذن فريسة وضحية لحالة من الاضطراب العقلى. حيث تضطره هذه السيدة إلى الولوج إلى داخل البيت الغامض. نجد هذه التيمة إذن فى القصة القصيرة ليوسف إدريس "هى"، والمكتوبة فى عام ١٩٦٩، والمنشورة ضمن مجموعة القصص القصيرة "بيت من لحم"[١].

وعلى الرغم من ذلك، فنحن على الأرجح بصدد "استعارة سريالية" métaphore surréaliste لكابوس ملموس، تدور أحداثه فى مكان غامض؛ مكون من حدائق وأماكن موحشة ومفزعة، ضيقة ومغلقة ولكنها أيضًا ممتدة بلا حدود:

"البنايات القديمة، حراسى، الناس، النظرات، أجنحة الزجاج، مقيدة مثلى بقوة قاهرة. كل شىء قديم تهب منه رائحة الزمن كجو مقبرة تفتح بعد مائة عام. الميدان يضيق، خطواتى فيه تتمدد أكثر، (...) فجأة وجدت أمامى بوابة... بوابة بالتأكيد موجودة من زمن؛ فعمرها لا يقل عن نصف قرن. بابها من حديد هائل

---

(١) هذه القصة القصيرة تمت ترجمتها إلى اللغة الإيطالية فى:
Narratori Arabi del Novecento, aCura di Isabella Camera d' Afflito, Milano, Tascabili Bompiani ,1994, PP. 12. 134.

الضخامة قد تراكمت فوقه طبقات الصدأ (...) البوابة مغلقة لم تُفتح من أحقاب (...) واضح أنه مستحيل أن تفتح"[1].

وفى هذا المثال السابق، يبدو أن يوسف إدريس يربط ويجمع بين الزمان والمكان، حتى وإن كان هذا الزمان يبدو لنا غير واضح، حيث تختلط وتتعاقب الحقب والعصور. فنلاحظ أن الراوى يحدثنا تارة عن قرن من الزمان، وتارة عن أحد الأسابيع، ولكن تدور أحداث الكابوس مما لا شك فيه فى فترة زمنية يعيشها البطل بالفعل:

"مقيدا حبيس الميدان وحولى سور خفى مكهرب لا أستطيع اجتيازه (...) مر أسبوع وأنا سجين القهوة واللوكاندة والميدان"[2].

وفى نهاية الأمر، يفتح الباب وينفذ البطل إلى داخل غرفة غاية فى الاتساع، يصل هذا الاتساع إلى درجة أن السجاد الذى يكسو أرض الغرفة يصل إلى مساحة "كيلو متر مربع"، "السجادة كيلو متر مربع". كما أن الحوائط التى تحيط بالغرفة لها أكثر من ألف باب، بالإضافة إلى كون هذه الغرفة مزودة بآلاف الأبواب.

"استيقظت لأجد الجدران قد حفلت بألف باب.

عرفت أن أخمن وأختار.

اخترت أبعد الأبواب. دخلت. مشيت عامًا".[3].

ويبدأ البطل حينئذ فى البحث عن المرأة الغامضة، والتى تسمى "هى"، وهو العنوان الذى أعطاه المؤلف للقصة القصيرة. وفى نهاية السرد، يعثر البطل على المرأة التى يبحث عنها، تارة فى حوض السباحة، ثم فى مخدعها، وينتهى به الأمر إلى قبول دعوتها وإغوائها له.

---

(١) راجع يوسف إدريس، "هى"، فى "بيت من لحم"، القاهرة، دار الهناء، ١٩٧١، ص١٣٤.
(٢) القصة نفسها، ص١٣٣ - ص١٣٤.
(٣) القصة نفسها، ص١٣٨.

ولكن مفاجأة مفزعة تكون فى انتظاره. فهذه المرأة المذكورة ليست إلا رجلا:

"وتحسست جسدها، وأنا ذائب فى قبلة، واقشعرت يدى، وهى تلامس فخذها، كانت خشنة مليئة بالشعر، رفيعة طويلة كساق المعزة تنتهى بحافر كحافر الحمار"[1].

ويحاول البطل الهروب منها، ويبحث عن باب الخروج، ولكن دون جدوى، فلا وجود للأبواب ولا للمخارج، وها هو يجرى ولكن:

"أتعثر فى غثيانى، وأبحث عن باب المخدع ولا باب. أجرى ولا باب، وأتعثر فى غثيانى ولا باب"[2].

فى هذا النص (السردى)، يمتزج الواقع والكابوس إلى حد أن الراوى يجد نفسه مضطرًا لاختراق النص ليطمئن قارئه:

"أعرف الفرق تماما بين الأحلام والواقع وبين الأساطير والحقيقة"[3].

ومن هنا نلاحظ أنه من خلال نص يوسف إدريس ونص جبرا إبراهيم جبرا، فإن المكان المغلق ـ ونعنى بذلك الغرفة الخالية ـ يتحول تدريجيًا إلى خشبة مسرح خالية ومفزعة، حيث يسود على حد قول الراوى ـ "الهدوء المشوب بالانتظار والحذر... "[4].

وعلى غرار العديد من الأماكن المماثلة لهذا النمط، فإن الغرفة/الكابوس (لجبر إبراهيم جبرا) لها نافذة تخفيها الستائر، والتى لا نستطيع ـ بطبيعة الحال ـ أن نرى من خلالها شيئًا على الإطلاق. وأثناء بحث البطل عن مخرج لهذه الغرفة يزيح هذا الستار من القماش، والذى يحجب النافذة ثم لا يجد إلا

---

(١) القصة نفسها، ص١٣٩.

(٢) القصة نفسها، ص١٣٩.

(٣)القصة نفسها، ص١٣٥.

(٤) راجع جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى، المرجع السابق، ص٢٥.

"حائطًا شديد الصلابة" والذى كان يستعد؛ لأن يصطدم بها كردة فعل على هذا الاكتشاف العبثى.

وتحسس بكلتا يديه السطح الأملس والمدمج، وأدرك أنه أمام حائط لا يسمح نهائيًا بالخروج. فبما تفيد إذن النافذة؟

فبما تفيد إذن كل هذه النوافذ الموجودة على الحوائط الأخرى والمزينة بالستائر نفسها فهى حتى لا تتيح - هى أيضًا - أى مخرج؟

وفى هذه اللحظة؛ يصاب الراوى بحالة من الدوار. فهو لا يأمل إلا فى شىء واحد، ألا وهو، الفرار من هذا الكابوس؛ الفرار من هذه الغرفة/الكابوس. ولكن حتى مع اكتشافه للنافذة الأخيرة لم يجد البطل أمامه إلا "الظلام الدامس"(١). الحل الوحيد يكمن إذن فى محاولة الخروج من الباب ذاته الذى سبق وأن دخل منه إلى الغرفة، وهو ما يقوم به البطل، ولكنه لا يلبث أن يجد نفسه مرة أخرى غارقا فى كابوس آخر. وهكذا تتوالى المحاولات حتى نهاية السرد.

وبطبيعة الحال؛ ومما لا شك فيه، فإن الأماكن المغلقة مثل الغرف، والممرات، والسلالم يمكن أن تتحول إلى كابوس لا نهائى. كما أن الأماكن المفتوحة، والتى تنعم بالهواء الطلق، تبدو هى أيضًا فى بعض الأحيان أبشع من الأماكن المغلقة، وذلك كما يقول جاستون باشلار "حينما يمارس الإنسان بذاته تلك الخبرة، وذلك بأن ينغلق على ذاته حتى وهو فى الخارج"(٢). وحينئذ لا يعود الأمر مجرد نوع من الفزع من الأماكن المغلقة، والتى تسمى Claustrophobie، حيث يوجد الإنسان بمكان مغلق، ولكن يصبح الأمر نوعًا من الفزع من الأماكن المفتوحة، ومن الأرض الفضاء، وهو ما يسمى agrophobie، وهو الخوف الذى يحدث حينما نكون حتى بالأماكن المفتوحة.

---

(١) القصة نفسها، ص٣٥.

(2) Cf. Gaston Bachelard, La Poetica dello Spazio, Edizioni, Dedalo, Bari, 1993. P.236.

رواية "صحراء التتار" للكاتب الإيطالى دينو بوتزاتى والمترجمة إلى اللغة العربية والمعروفة تمامًا للمثقفين وللكتاب بشكل عام، تقدم لنا نموذجًا رائعًا لهذا المكان ـ الخارجى باتساع لا نهائى والممتد. وهو ما يكون السبب الرئيسى إذن لذلك القلق والفزع، ففى ذلك اليوم الغريب، حتى الأحداث العادية جدًا تبدو خارجة تمامًا على أى منطق مقبول.

وعلى غرار رائعة بوتزاتى فإن القارئ لرواية جبرا إبراهيم جبرا، يستشعر بشىء من الغموض ambiguité، هذا الارتباك، ليس نتيجة لعدم توفيق أخل بقيمة النص الأدبى، والذى يدل على خطأ ما فى إخراج العمل، ولكن على النقيض من ذلك فهو يدل على النجاح الحقيقى لهذا العمل[1].

تتناسب، فى الغرف الأخرى، انتقالات الشخصية الرئيسية وتحركاتها فى المكان مع عملية البحث عن الذات/الهوية. ولكن فى نهاية الأمر، فإن البطل يفقد الوعى نهائيًا، ويعيش حالة من التيه العقلى الكامل، ويصل به الأمر إلى الشك فى كل ما حوله.

"وعندها ركزت أنا من جديد على الطريق؛ لعلنى أبصر فيه معلَما أستدل به على المكان الذى نحن فيه؛ إننى ابن هذه المدينة؛ وأعرفها شارعا شارعا. بل شبرا شبرا. وأرعبنى أن أدرك أننى أجهل مدينتى. لم تقع عيناى على مبنى أعرفه. بل ربما لم تكن هناك مبان ـ حتى عندما أضاءت سائقتى؛ أخيرا؛ مصباح السيارة؛ لم أر شيئا أعرفه ـ اللهم إلا إشارة الدائرة (..) لم يكن على الجانبين سوى الظلام"[2].

---

(١) راجع بياترو بانكرازى فى مقدمته لنص دينو بوتزاتى:

Cf. Pietro Pancrazi dans une note introductive Dino Buzzati, Il deserto dei Tartari, Milano, Montadori, 1974, p. 14 - 15.

(٢) راجع جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى، المرجع السابق، ص١٦.

فى رأى الناقد إبراهيم السعافين، فإن قيمة رواية جبرا إبراهيم جبرا ترجع إلى الدور الذى لعبه المكان فى هذا العمل من حيث كونه عنصرًا فنيًا قادرًا على التعبير عن حالة "تسطيح" الإنسان، هذا الكائن المقهور يسحقه عبء الحقيقة، وبشاعة الحياة، متخليًا بذلك عن كل طموحاته وكل مشاعره[١].

فى هذا العمل، يصبح المكان إذن "مكانًا فارغًا مغلقًا"، حتى ولو لم تكن له حدود فعلية، مادية، من أبواب ونوافذ أو حتى حوائط. وعلى النقيض، فإن المكان الآخر، والذى يبدو وكأنه مفتوح وبلا حدود، يكون فى واقع الأمر مقيدًا بحدود رهيبة.

وعلى ذلك فإن كل مكان ذا حدود واضحة يقدم مجموعة من القيم السلبية، على النقيض من الأماكن الأخرى المغلقة التى تقدم نوعًا من السكينة والخلاص، والتى فى رأى إبراهيم السعافين ـ تختلط فى (نهاية التحليل) مع المكان الأمومى ـ ذلك المكان الذى يحاول البطل ـ دون جدوى ـ العودة إليه.

أما فيما يتعلق بالمكان الخارجى، والذى لا يكف عن دفع البطل للانتقال من مكان لآخر فهو رأى السعافين ـ وهو ما قد نشكك فى مضمونه ـ يعبر عن المكان الأبوى.

هذا الفضول الذى يحث البطل على الانتقال من مكان لآخر ليتقدم ويكشف غموض الأماكن، هو ما يحيلنا إلى الأسطورة الإغريقية لـ"التيه" أو يحيلنا إلى أجواء بعض حكايات "ألف ليلة وليلة"[٢].

فى الدراسة التى يقدمها إبراهيم السعافين نتعرف على أطروحته، وهى أن مصير الشخصية الرئيسية/ البطل ليس مصيرًا شخصيًا/ منفردًا، ولكن على العكس من ذلك فهو يعبر عن الضمير الجمعى[٣]. فى واقع الأمر، وكما اكتشف

---

(١) راجع إبراهيم السعافين، الغرف الأخرى، المرجع السابق ص١٢٦.
(٢) المرجع السابق، ص٣٣٩.
(٣) المرجع السابق، ص٣٥٠.

البطل بنفسه، فإن فى هذا المكان المنغلق، حيث يمكن أن يحدث أى شىء، فإن هناك دائما شخصيات على استعداد لتقديم شهادات كاذبة، أو تزييف الحقائق إذا احتاج الأمر[١].

وبطبيعة الحال؛ فإن الإيحاءات والإشارات السياسية فى هذا العمل، والتى أرادها الكاتب بوعى كامل، لا تخفى على القارئ المهموم بأحداث الشرق الأوسط.

يصحبنا الكاتب السورى وليد إخلاصى فى قصته القصيرة[٢] "الزخرفة الضائعة"[٣]، إلى نفس الأجواء؛ أى أجواء المكان ـ الكابوس، ولكنه يأخذ فى شكلٍ أكثر اتساعا، فى الحقيقة، فإنه يقدم لنا قصرا عتيقا تم تحويله إلى مقر لقوات الأمن. فى هذا النص تحديدا لا يقدم لنا المكان بطريقة حيادية، بل على العكس تماما فهو يقدمه لنا فى ضوء يوم كريه. هذا المكان يثير لدى القارئ شعورا بعدم الارتياح أو بالأحرى شعورا بالخوف".

"قُسِّم المدخل إلى عدة أقسام؛ تفصل بينها حواجز من الخشب الضعيف جدا؛ ارتفاعه لا يتجاوز ارتفاع الرجل العادى.. "[٤].

فمن خلال التفاصيل الدقيقة التى يتناولها وصف المكان فإن الكاتب يجعلنا نتصور أننا بصدد مكان - كئيب - ذلك المكان الذى يقوم فيه البوليس السرى بإجراء التحقيقات.

---

(١) المرجع السابق، ص٣٢٤.

(٢) حول القصص القصيرة لوليد إخلاصى ارجع إلى:
M. J. L. Young. "The short stories of Walid Ikhlasi", in Journal of Arabic Studies XII, 1981, P. 125-136.

(٣) هذه القصة القصيرة تمت ترجمتها إلى اللغة الإيطالية فى مجموعة: Narratori Arabi del, Novecento, a Cura di Isabella Camera d' Afflito, Milano, Tascabili Bompiani 1994, P. 373- 380

(٤) راجع وليد إخلاصى، الزخرفة الضائعة، فى محادثة لعنترة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٢، ص١٥٨.

يقدم نص آخر لوليد إخلاصى "دار المتعة"[1] للقارئ مكانا آخر، مكانًا مفزعًا، حيث يكون البعد الزمنى لهذا المكان أكثر حضورا فى النص.

فى الجزء الثانى من الرواية، يتعرف القارئ على سيدة غريبة الأطوار، هى السيدة أسمهان، لم تلامسها الشيخوخة قط، على الرغم من تعاقب الأجيال. هذه السيدة تدير تلك الدار التى تضم سيدات آتين من آفاق عوالم غاية فى الغرابة.

ولمواجهة إغراء هذه السيدة، فإن البطل الشاب ينطلق فى حكى القصص المختلفة، ويظل يسرد قصصه حتى تغزو التجاعيد وجه تلك السيدة، كما تتشقق اللوحة الفنية الموجودة خلفها، والتى كانت تزين المكان، وتتهاوى أجزاؤها. وكلما استمر البطل الشاب فى سرد حكاياته، ارتسمت التجاعيد وعلت وجه السيدة أكثر وأكثر، وتشققت الحوائط.

لا يمكنا تناول تيمة المكان - الكابوس دون أن نذكر أخيرا الروائى السورى جورج سليم. فعلى الرغم من إطلالته السريعة على الساحة الأدبية العربية، فإن الأثر الفنى الذى تركه يعد ذا قيمة بالغة[2].

فى العديد من قصصه القصيرة، فإن الخوف والفزع يقترنان بفقد مكان ما، خاصة فى قصة "الفندق الكبير" ١٩٧٣، والتى صدرت فى المجموعة القصصية "حوار الصم". نجد صياغة مثيرة جدا لفكرة: المكان الطارد للإنسان.

فى قصة الفندق الكبير يقدم الكاتب على المسرح رجلاً يطلب منه أن يغير غرفته، بينما هو يهم بالنوم. وبمجرد خروجه من غرفته ومغادرته لها يجد نفسه تائهًا، عاجزًا عن إيجاد طريقه، ولا حتى الوصول إلى غرفته، أو إلى أية غرفة

---

(١) راجع وليد إخلاصى، دار المتعة، لندن، رياض الريس، ١٩٩١.

(٢) حول القصص القصيرة لجورج سليم، إرجع إلى:

M. J. L. Young. "Th Short Stories of George Salim" in Journal of Arabic Studies, VII, 1977, P.123 - 135

أخرى. غير أنه يستطيع الوصول إلى غرفته الأولى التى سبق وأن تركها، ولكنه يكتشف أنها تحولت إلى صالة مسرح، حيث يجلس متفرجون، ينتظرون أمام خشبة مسرح خالية. يهيم الرجل فى أروقة الفندق ويحاول فتح عشرات الأبواب المتوالية الواحدة تلو الأخرى:

"عندما تصل إلى الطابق الثانى، حيث الظلام الدامس، تكون قد اتخذت قرارك بالدخول عنوة إلى أية غرفة، واحتلال أول غرفة تجدها خالية. لقد ظللت فى الرواق أمام صف من الأبواب على كل جانب تفصلها مساحات واسعة. الأبواب كلها متماثلة: بيضاء، متناسقة، مغلقة ونظيفة"(١).

وبينما تقوم بفتح إحدى هذه الأبواب، تدرك شخصية الحكاية بأن هذه الفتحات مزيفة، فيستبد بها الخوف، وتبدأ فى تحسس الحوائط أمامها، وتلاحظ أن "الأبواب مرسومة على الحائط ولا تفضى إلى شىء، وتحس بالمرارة وتنظر حولك فى جزع وتحس بالرغبة فى كسر أى شىء غير أنك لا تجد شيئًا بين يديك"(٢).

ويرفع الرجل بصره إلى السقف، ويكتشف وجود عنكبوت. وهذه الصورة التى تشبه صور كافكا تضع حدًا للكابوس.

بالرغم من التصنيف الذى يقترحه جاستون باشلار Gaston Bachelard، فى "شعرية المكان"(٣)، فإن أهمية فتح أو غلق الأبواب فى هذه القصة ـ كما هو الحال فى نوافذ جبرا إبراهيم جبرا ـ تتضاءل. ذلك أن المشكلة الحقيقية تكمن فى أن هذه الفتحات ليست حقيقية، ولكنها خداع بصر أو سراب، أو حتى ـ كما هو فى

---

(١) جورج سليم: "الفندق الكبير" فى حوار الصم، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٩ ص١١٩.

(٢) المرجع نفسه ص ١١٩-١٢٠.

(3) Gaston Bachelard. La Poetica p. 243.

نص جبرا إبراهيم جبرا - إن فتحها لا يجدى نفعًا؛ فهى لا تفضى إلى شىء، فهى فى الحقيقة تفتح على فراغ أو على حائط لا يمكن تجاوزه.

وفى القصة القصيرة "منزل فى ظهير البلدة" عام ١٩٦٤ يقدم جورج سليم رجلاً يريد أن يعود إلى بيته، ولكنه لا يجده. فيضطر إلى البحث عن فندق ليقضى ليلته معتقدًا أنه فى الصباح سيستطيع العودة إلى حياته الطبيعية، غير أنه يكتشف فى المساء أنه لا يستطيع الوصول إلى بيته وعائلته: لقد فقد كل شىء. يائسًا من العودة إلى الفندق الذى نزل فيه بالأمس، يقرر أن يستأجر شقة، وبمجرد أن يجد منزلاً جديدًا تتكرر القصة من جديد.

عاقدًا العزم على إيجاد منزل لا يفقده أو يتوه عنه، يتوجه إلى سمسار عقارات، وهذا الآخر يقتاده إلى مكان خارج المدينة، ويطلب منه أن يتمدد على الأرض. وعندما يفعل ذلك تتوارى الأرض تحته وتبتلعه رويدًا رويدًا. يقوم السمسار بتلاوة صلاة والدعاء للمختفى ثم ينصرف. وهكذا يتضح أن المكان الوحيد، المكان الذى يفترض أن يكون إيجابيا والمفترض أن يكون الملاذ الأخير، ما هو إلا مكان يرتبط بالموت[١].

وهناك نصوص تعطى أمثلة أخرى. ففى "لعبة الغرف" نجد أن الشخصية الرئيسية ليس لها إلا رغبة واحدة هى العيش فى سلام، غير أنها لسبب أو لآخر نجدها مضطرة دائمًا إلى التنقل وتغيير المسكن. حتى فى الفندق نجدها مضطرة إلى تغيير الغرفة، ولا يستطيع هذا الرجل المسكين العثور على السكينة، على مكان للراحة. حتى بعد الموت؛ ذلك أنه حتى فى المدفن، يغيرون له القبر[٢].

---

(١) جورج سليم، منزل فى ظهير البلدة، الرحيل، دمشق، منشورات وزارة الثقافة عام ١٩٧٦ ص ٤٣-٥٣.

(٢) جورج سليم، منزل فى ظهير البلدة، الرحيل ص ٤٣-٥٣.

فى "البحث المضنى"[١] يحكى جورج سليم قصة رجل يعثر على حب حياته فى المستشفى، غير أنه يفقد كل شىء بين يوم وليلة، الحب والبيت. وبعد أن يضل طريقه تمامًا يدرك أن حالته ميئوس منها. وفى نص قصير "أمام الجدار" نجد أن الجدار هنا يعوق الطريق وسير الحياة. فمن الممكن بلا شك أن نبحث عن طريق آخر، ولكننا قد نجد أنفسنا وجها لوجه أمام جدار آخر يعوق انسياب الطريق[٢]. ويقترح جورج سليم معالجة "كلاسيكية" لهذا الكابوس غير أن كتابًا آخرين معاصرين يقترحون رؤية قريبة الشبه بالمكان الكابوسى بأبعاده المغلقة داخليا أو المفتوحة خارجيا. إن كل الإنتاج الروائى الذى يتناول تيمة الحرب الأهلية فى لبنان يقدم لنا أمثلة عديدة عن ذلك.

العديد من الكتاب العرب من غادة السمان إلى محمود درويش تناولوا هذه التجربة التى جعلتهم أسرى لكابوس مزدوج، كابوس الوجود فى منزل يتعرض لنيران الحرب التى "تدخل من النوافذ" بينما خارج المنزل لا يمنح أى شعور بالأمان[٣]. وليس من قبيل الصدفة أن يصبح المستشفى النفسى، فى العديد من الأعمال التى تتناول هذه التجربة، هو الملاذ الأخير المتاح سواء فى قصة "بيروت ٧٥"[٤] لغادة السمان أو أهل "الهوى"[٥] لهدى بركات. وفى القصة الأولى لهدى

---

(١) جورج سليم، البحث المضنى، الرحيل، ص ٧١-٧٨.

(٢) جورج سليم، أمام الجدار، حوار الصم، ص ٦٣-٧٥.

(٣) قصة كوابيس بيروت لغادة السمان وذاكرة للنسيان لمحمود درويش ترجمها إلى الإيطالية:
Luigina Giroloma et Elizabetta Bartuli. Roma, Jouvence, 1997

والترجمة الفرنسية:

Une mémoire pour l'oubli, Arles, Acted Sud, 1994.

Leonardo Capezzone Incubi di Beirut, Catanzaro, Abramo Editore, 1993

(٤) رواية ترجمتها للإيطالية:

Samuela Pagani: Un taxi per Beirut. Roma, Jouvence, 1995.

(٥) رواية ترجمتها للإيطالية:

Samuela Pagani: Malati d' amore, Roma Jouvence, 1997.

بركات "حجر الضحك"[1]. نجد أن المكان له بُعد خاص ذو دلالة خاصة. فالغرفة الصغيرة الموجودة فى الطابق الأسفل، والتى يسكنها خليل بطل الرواية تشكل الملاذ الوحيد، الحماية الوحيدة له، رغم أنها تتحول فى النهاية إلى قفص، فلا يستطيع البطل، بل ولا يرغب، فى الخروج منها. هذه الغرفة، وكما هو الحال بالنسبة لشقة مدام إيزابيل الموجودة فى الدور الأول تعكس التغيرات العميقة التى تحدث فى المدينة كلها. فخليل يظل فى غرفته ليبقى طاهرا ويحتفظ ببراءته، لينأى بنفسه عن التلوث والفساد اللذين يعمان أرجاء العاصمة اللبنانية معتقدًا، أنه سيجد بذلك نوعًا من التوازن. غير أن الخارج والداخل يتواصلان فى حلقة سلبية: فالخارج ينتج عنفا يصل إلى الداخل المهدد دائما بالتلوث والدمار.

لقد أرادت هدى بركات تناول تطور تعكسه مكان الغرفة التى يشغلها خليل وشقة مدام إيزابيل. فهى تصف بدقة كيف يتسرب العنف إلى هذين المكانين، كيف تلوثت الأشياء والأثاث رويدًا رويدًا بالعنف بدون أن يستطيع قاطنو هذه الأماكن التدخل لإيقافه. وأصبحت غرفة خليل والشقة التى فوقها كالأوانى المستطرقة: فالأولى تمتلئ عندما تفرغ الثانية من ساكنيها، ومن الأثاث والعكس بالعكس.

فعندما يصبح خليل فاسدا فى الصفحات الأخيرة للقصة تمتلئ غرفته بالأشياء المسروقة، ويغيب معها النظام والنظافة التى كانت سمة هذا المكان فى بداية الأحداث. ويبدو أن الكاتبة أرادت أن تقول كيف تصبح الأماكن المُصانة ضحيةً للشر الخارجى، عندما يطلق قاطنوها العنان لشرورهم على حساب نظام ونظافة ما يسمونه "المكان العمومى".

---

(١) هدى بركات، حجر الضحك، لندن، رياض الريس، ١٩٩٠.
الترجمة فرنسية:

La Pierre du Rire, Arles, Actes Sud, 1996.

فى هذا النص يشكل المكان الداخلى المغلق والموحش مكانًا محميًا، وملاذًا ضد تفتت العالم الخارجى، والفوضى والعنف والمجهول. وهكذا يصبح المكان المغلق الذى لا مخرج منه هو الجنة، حيث تستطيع الشخصية الرئيسية الاحتفاظ بهويتها بدون تناقضات، بالرغم من التهديد الذى تمثله الحرب الأهلية. وفى موضع آخر من الرواية تظهر المستشفى كمكان محمى؛ لأن كل العاملين به يعيشون فى عزلة بعيدا عن العالم الخارجى، على الرغم من استمرار تأثير ذلك العالم.

وفى الرواية الثانية لهدى بركات، أهل الهوى، نجد أن الشخصيتين الرئيسيتين لهما دوران مختلفان: فالرجل يسرد النص بما أن البطلة غائبة، ويلاحظ القارئ طوال النص؛ التنقل الدائم لهاتين الشخصيتين. ونظرًا لانتمائهما لعالمين مختلفين فهما لا يستطيعان الاستمرار فى تقاسم المساحة المشتركة التى كانتا تعيشان فيها. وهما تحاولان تغيير الأماكن غير أنه لا يوجد مكان يؤويهما معًا فى لبنان (حيث الحرب الأهلية) اللهم إلا مستشفى العلاج النفسى. وفى نهاية الأمر يبقى الجنون هو المكان الوحيد الممكن.

كأن الجنون يبقى هو المكان الوحيد الممكن فى العالم لمن ليس له مكان.

شعرية المكان فى قصتين لحنان الشيخ

كاثرين كوبام

تقوم هذه الورقة بمناقشة قصتين قصيرتين للكاتبة اللبنانية "حنان الشيخ"، مع تركيز واضح على معالجة المكان فى القصتين. يمكن أن يُدرس المكان فى العمل الأدبى بطرق عدة، وسوف يكون الاهتمام، فيما سيأتى، منصبا على استقصاء الطريقة التى يُمكن بواسطتها لمفهوم المكان أن يكون مفيدا فى قراءة تفصيلية لهاتين القصتين، من وجهة نظر زمان القصتين ومكانهما الفيزيقيين، ومسرحتهما للعلاقات بين مقولات مثل الأماكن الداخلية والخارجية، والأماكن المفتوحة والمغلقة. قدمت كتب متنوعة -أخص منها كتاب إنتاج المكان لهنرى ليفيبفر (١٩٩١) وكتاب شعرية المكان لباشلار (١٩٩٤) - النقاط المرجعية الأساسية فى محاولة محددة بدقة لاختبار ما إذا كان المفهوم الشامل للفضاء الأدبى يتسم بالتحيز أو التعقد، أو أنه على الأقل ذو استخدام محدود بوصفه أداة للتحليل النصى الفاحص، أم أن هذا المفهوم يمكنه أن يكشف عن مجالات أخرى للتأويل، أو يكشف عن أسانيد شعرية أكثر مما كان يُتوقع.

المكان الشعرى فى السرد، فى أبسط مستوياته، هو موضع location، أو موقع setting، يتشكل بواسطة الكاتب. وكما كتب ليفيبفر، بدرجة ما من الضجر، "نسمع دائما عن (الأماكن) الأدبية؛ إن المصطلح مستخدم كثيرا كما لو كان المرء يتكلم عن عالم كاتب بعينه "إنتاج المكان"، ص٨. تتضمن القصتان اللتان نناقشهما فى الصفحات الآتية أماكن أخاذة من الوهلة الأولى. وقد نُشرت القصتان فى بيروت فى ١٩٩٤.

-١-

تدور أحداث القصة الأولى، وهى قصة "قوت القلوب"، فى قرية تقع على قمة جبل يمنى، ويسكنها النساء فقط. الموقع مُدرك، على نحو مباشر، من خلال تأثيره على الحواس، خاصة ما يتعلق بالضوء؛ نظرا لأن الحدث الرئيس للقصة يقع حال كون القمر بدرا، وهو ما ينطوى على إيحاءات متنوعة، أكثرها وضوحا هو أن القرية مرتفعة جدا إلى حد أن القمر يبدو لامعًا بدرجة غير عادية. تبدأ القصة بالعبارة الافتتاحية التالية التى تشبه افتتاحيات الحكايات الشعبية "كان الشعاع الفضى الذى يطرحه القمر المستدير على قرية كوكبانة خاصا؛ لأن قرية كوكبانة كانت تعلو حتى على الغيوم. وكأنها لم تُشيَّد، بل نبتت على قمة جبل، إذ كيف يمكن للطوب والطين وكوى الزجاج الملون أن تُنقل إلى فوق من غير أن يحملها الماعز بين أسنانه" نفسه ص١٣١.

الاقتراحات التالية -التى تذهب إلى أن الجن هم من بنوا هذه القرية، وليس البشر نظرا لمناعتها وكونها أشبه بعمل فنى- تُضيف إلى طابع الحكاية الشعبية للقصة، وتُؤكد انعزال المكان. لكنها كذلك، تشير، بالطبع، إلى الطبيعة الفعلية للقرى اليمنية المبنية فى حضن الصخر. فى الفقرة الثانية، تُواجَه ادعاءات الانعزالية واللاواقعية على نحو فورى بإشارات، إلى فوائد البدر العملية للنساء فى حياتهم اليومية، مثل كونه يمكِّنهم من إعادة ملء لمبات الكيروسين، ومن التجول حتى وقت متأخر من الليل دون خوف من العقارب أو الثعابين، ومن أن يجلسن خارج المنازل يخزِّنَّ القات بدلا من أن تتسحب كل امرأة إلى دارها.

ترتبط القرية بالعالم الخارجى فى القصة من خلال وسيلتين رئيستين؛ إحداهما هى الكلام عن رجال القرية الغائبين، وهم عمال مهاجرون إلى المملكة العربية السعودية. والقرية، بعد الرحيل الجماعى للذكور النشطين، أشبه بـ"كيس أُفرغ وألقى فارغا من محتوياته" (قوت القلوب ص١٣٦)، لكن سرعان ما يتلاشى هذا الشعور بالخواء بعد أن يمتلئ المكان، أو بمعنى آخر بعد أن يتشكل عالم (أو

مكان) جديد. لقد أُعطيت زيارة الرجال السنوية -عندما "كانت سيارات الأجرة القادمة من المطار تأتى بهم محملة بآلات التليفزيون والفيديو والبطانيات"، (نفسه ١٣٦) أهمية محدودة. نحن نعرف، ربما بشكل ساخر، كيف أن الرجال يعودون فى نهاية المطاف فى نهاية عهد عملهم "من غير أن ينتبهوا إلى أن نساءهم تبدلن فى كل شيء حتى فى طريقة كلامهن وكأنهنَّ ألّفن لغة خاصة بهن" (نفسه ص١٣٧). لم تصوِّر هذه اللغة (النسوية) الجديدة بوصفها شيئا جيدا أو رديئا بشكل جوهرى؛ إنها مجرد نتيجة منطقية للطريقة التى تعيش بها النساء.

الرابط الثانى والرئيس مع العالم الخارجى يتحقق من خلال قوت القلوب، التى تركز القصة عليها بدرجة كبيرة. إنها ساحرة القرية وطبيبتها الشعبية وعرّافتها، وهى كذلك غير متزوجة رغم أن عمرها يتجاوز الثلاثين. هذان الشيئان جعلا منها شخصية غريبة ومنحاها دورًا قياديًا ووظيفيًا. تمنحها قدرتها الواضحة على رؤية المجهول وإطلاع بقية النساء على ما يحدث فى العالم الخارجى سلطة عليهن، لكنها كذلك غالبا ما تُهدهدهن فى عزلتهن عن طريق فضاء متخيل من رؤاها وتنبؤاتها، وهو ما يمكِّنهنَّ من "الامتلاك الآمن" لتلك الأماكن والأحداث البعيدة، بصياغة أخرى لعبارة باشلار (لكن باشلار يشير إلى تحرير الخيال عبر الصور الشعرية، وليس عبر السحر)[1]. تقوم قوت القلوب، فى الوقت ذاته، بعمل عقاقير ورقيات وتعاويذ للتعامل مع مشاكل متنوعة من قبيل تعدد الزوجات، والحموات، والإنجاب وآلام الظهر والجفاف. وهى عانس بإرادتها، إنها تكره فكرة أنها تستطيع أن تحصل على أى رجل تريده لأنها ساحرة ماهرة، بالإضافة إلى أن الزواج، من وجهة نظرها، "يقضى على مشاعر الأنوثة فيتحول كل الحب الذى فى الأضلاع إلى الأطفال" (نفسه ١٣٤).

---

(١) "المسافة لا تُبعثِر شيئًا. . لكنها تشكل صورة مصغرة للوطن الذى يجدر بنا أن نعيش فيه. فى هذه الأماكن البعيدة تصبح الأشياء المبعثرة زاخرة بالعلاقات. ثم تقدم نفسها لنا "لنمتلكها"، بينما تنكر المسافة التى اخترعتها. نحن نمتلكها من مسافة بعيدة، ويا له من امتلاك آمن!" شعرية المكان، ص ١٧٢.

بالإضافة إلى تغيير المكان وتجاوزه عبر سحرها ورؤاها تسافر قوت القلوب - على خلاف النساء الأخريات- خارج القرية بمفردها من وقت لآخر. وعلى الرغم من حقيقة أنهن يعدنَّ مثل هذا السلوك مضرا بسمعتها الطيبة، شكليا على الأقل، فإنهن غيورات من قدرتها الجسدية والعقلية على الدخول إلى أماكن لا يستطعن الذهاب إليها؛ لأنهن (بوصفهن متزوجات) أوثق منها ارتباطا بقريتهن اقتصاديا واجتماعيا. إنهن يلاحظن أنها حين تعود من رحلاتها تبدو "مصابة بالإرهاق، شاردة، ضيقة الصدر، تنفرد بنفسها وهى تسمع موسيقى غريبة على آذانهن كانت تحضرها معها" (نفسه ١٣٧).

يوجد بالطبع ادعاء ضمنى ماكر، لم يُصرح به مطلقا، بأن هذه الرحلات خارج القرية ربما تعضد من قدراتها المعرفية والإدراكية الاستثنائية.

على الرغم من أن نساء القرية قد يحسدن قوت القلوب على خبرتها بفضاءات فيزيقية وعقلية مغايرة، خاصة عندما تفشل فى أن تُشركهن فيها بشكل كاف، فإنهن لم يُظهرن أية مشاعر تجاه عالمهن الحميم إلا مشاعر الفرح. توجد صور واستدعاءات مبهجة لهذا المكان الحميم الذى يسكنَّه، وهو يتناقض بشكل ضمنى مع التنائى العقلى والنفسى لـ"سحر" قوت القلوب من ناحية، ومع المسافة الشاسعة التى تفصلهن عن السعودية ورجالهن الذين يعملون فيها من ناحية أخرى. (ففى المساء، على سبيل المثال "تعالى شخيرهن بمجرد ارتمائهن كيفما اتفق على وسائد مجالسهن؛ إذ لم يتسن لهن وضع فرشهن على الأرض من شدة تعبهن"، وفى الصباح "هيَّأن القهوة من الزنجبيل قبل أن يهرعن إلى الحقل...، يزرعنه بالجوز والقات والقمح والحلبة والخُضَر". وفى الحقول يغنين "فيقطعن رتابة النهار"، يتحدثن إلى حيواناتهن، يدرسن موضع الشمس والسحاب، يفحصن محاصيل بعضهن البعض، ويغمغمن بالبسملة ليدفعن أذى العين الشريرة" (نفسه ١٤٠-١٤١). نراهن يذهبن لزيارة بتول التى توفى زوجها فى السعودية وأُحضر جثمانه ليدفن فى القرية. يضطجعن إلى جوار الشباك المفتوح

فى منزل بتول، وتسترخى أجسادهن تحت ملابسهن السوداء المطرزة بأحزمتها الفضية والذهبية المدلاة حول الخصور، يستمتعن بمرأى السماء الليلية، ويسترحن من نهار العمل بالحقول. (نفسه ١٣٦). ورغم حزنهن الطبيعى لترمل بتول فإن شعورهن بالأساس يتمثل فى أنهن سعيدات الحظ لكونهن "متزوجات ولكنهن طليقات" (نفسه ١٤٠)، ومن ثمَّ فإنهن ينعمن، من وجهة نظرهن، بأفضل ما فى العالمين.

كان غياب قوت القلوب هو الشىء الوحيد المقلق لتجمعهن فى منزل البتول "فهى الحبة الأخيرة فى المسبحة، وجودها كان يشد الحبات الأخرى إلى بعضها البعض" (نفسه ١٣٦). لم يكنَّ يخشين على سلامتها، بل كن فضوليات، وفى بعض الحالات غيورات من الطريقة التى فصلت بها نفسها عنهن مجددًا. اندفعن إلى منزلها ليشبعن فضولهن "يقفزن على الهضاب وعلى الصخور المتعرجة" (نفسه ١٣٧)، لكنها ترفض استضافتهن متعللة بأنها تحتاج إلى هذه الخلوة (الخلوة كلمة تتضمن إيحاءات دينية وجنسية معا) لكى تؤدى عملها. فى البدء يحزنَّ، ويسخرن من عجرفتها التى وصفنها بأنها ذكورية "يعنى فاكرة نفسك المأمور" (نفسه ١٣٨). لكنهن شعرن بانجذاب متزايد نحو منزلها الذى غمره الضوء من الخارج. عندما اكتشفن أن معزتها توجد معها داخل المنزل بدلا من أن تكون مقيدة فى مكانها المعتاد فى الخارج. وصل فضولهن إلى مستوى لا يمكن مقاومته. ثم سمعن صوتًا واضحًا لسعال رجل. تناقشن بإيجاز حول ما إذا كانت قوت القلوب قد سحرت الرجل إلى معزة أو العكس، لكنهن استنتجن بشكل أكثر عقلانية أن الرجال حاضرون فى القرية بشكل رئيس على هيئة صور وشرائط مسجلة أو ذكرى، كما لاحظن بشكل صائب أنه "لا يمكن أن تلد الذكرى رجلاً من لحم وعظم" (نفسه ١٤٤).

يشعر النساء بتعاظم انعزالهن عن قوت القلوب، ويرفضن بنزق محاولاتها للتبرير لنفسها عندما قابلنها فى الحقول. (وقد اعتبرن الطريقة التى عزلت بها

نفسها عنهن غريبة، إن لم تكن مثيرة للشكوك). فى هذه اللحظة مثلما يحدث فى مناسبات أخرى غريبة وضاغطة (حين يمرض أحد الأطفال أو الحيوانات، أو تتعطل الفخاخ التى ينصبنها للطيور) يتمنين لو أن قريتهن أقل انعزالاً، ولو أنه يوجد رجل حولهن يستشرنه، أو حتى رجل دين قادر على أن يواجه السحر. لقد عرفن من خلال ذلك أنه توجد مساوئ لحريتهن وانعزالهن عن العالم الأوسع. وهن يربطن أيضًا بين مشاكلهن وموضع قريتهن، العالية فى السحاب، وبين حقيقة أن القمر يسلط عليهن ضعف الأشعة التى يسلطها على بقية القرى؛ نظرا لكون القرية على قمة الجبل، (نفسه ١٤٥). لقد كن واعيات بالقوة الخارقة للقمر، وبحقيقة أنه يكشف الأشياء التى أُخفيت باقتدار (مثل أنشطة قوت القلوب). وعلى الرغم من أنهن كن مقتنعات بأن القمر هو الذى يجرجرهن باتجاه منزل قوت القلوب كما لو كن مسحورات؛ فإنهن أيضًا كن يرينه من خلال صور مألوفة مثل "رغيف خبز نضج فى تنوره، أو كأنه شق من شقين لثمرة البطيخ" (نفسه ١٣٥). وربما يكون هذا نموذجا لما أطلق عليه باشلار عملية "التهدئة" salutary، التى تُخفف من وطأة تهديد محتمل مُتصور، أو من ملامح عدائية للبيئة بواسطة مجموعة من الصور التى تخفف من هذه التهديدات أو الملامح وتجعلها أقل عدائية[1].

من ناحية أخرى يُنظر إلى القمر فى المأثورات الشعبية بوصفه مُذكرًا، وكذلك تنصح النسوةُ بتول، الأرملة الجديدة، بألا تنظر إليه (ولا لأى شىء ذى إيحاء ذكورى) خشية "أن تُسقط الملائكة روح زوجها، وهن يتجولن بها فى السماوات متجهات إلى الجنة" (نفسه ١٣٥)، ويكون ذلك لأن أرملته لا تحترم ذكراه.

---

(١) "أستطيع أن أستعيد سكينتى (وأنا فى المدينة الكبيرة) بواسطة الانغماس فى استعارات المحيط. . يمكن أن يكون إضفاء مسحة طبيعية على الأصوات طريقة ناجعة للتخفيف من عدوانيتها. . كل الصور سوف تصبح صورا جيدة؛ شريطة أن نعرف كيف نستخدمها" شعرية المكان، ص ٢٨-٢٩.

يتحدث هنرى ليفيبفر عن الحوائط وواجهات المنازل والأماكن المخفية بوصفها تقوم بتحديد "المشهد" الذى يقع فيه الحدث الطبيعى، وتحديد "المساحة الخلفية الموحشة" (ربما بواسطة تورية غير مقصودة) التى يُحال إليها كل شىء لا يمكن أو لا يُحتمل وقوعه فى المشهد[1]. لقد عُبر عن غموض موقف النساء مما تفعله قوت القلوب سرا ومن حياتهن المعاشة على نحو مستمر دون رجال، عن طريق مجازات القصة. ففى اللحظة التى يُصبح فيها فضولهن ممتزجا بالصدمة والخوف وتتغير علاقتهن الحميمة بالبيئة، تصبح قريتهن (وليس بيت قوت القلوب فحسب) منطقة ملغزة عصية على فهمهن، كـ "ثمرة بطيخ خضراء بين يدين تحاولان الخبط عليها لمعرفة ما إذا كانت حمراء شهية أو العكس" (نفسه ١٤٥).

يتغلب فضول النساء فى معرفة ما يحدث فى بيت قوت القلوب عليهن، وذلك حينما توصد على نفسها الباب لليلة الرابعة على التوالى. سوف تتغير المنظورات بسرعة فى الفقرات الثلاث الأخيرة؛ لأن الفعل قد تقرر. للمرة الثانية (كما فى الفقرة الأولى من القصة) نرى المكان من الخارج بإيجاز، ومرة أخرى يُعطى المكان خصائص أماكن حكايات الجن الغريبة. فالنساء يُصوَّرن وهن يتسللن حول الطريق الخلفى المؤدى إلى بيت قوت القلوب، يسرن على الصخور كخط من النمل الأسود (نفسه ١٤٥)، مررن قرب بركة القرية، وكان القمر قد جعل الطحالب الخضراء على وجه الماء تبدو وكأنها "حشرات غريبة" (نفسه ١٤٦). ثم التفت حول بيت قوت القلوب الذى بُنى فى محيط دائرة الجبل مثل عديد من منازل القرية، وكان يلتف حول الجبل "كدودة قز تلتف حول ورقة التوت" (نفسه ١٤٦)،

---

(١) "تُستخدم الحوائط والأسيجة وواجهات المنازل لتحديد كل من: ١ ـ مشهد: (حيث يقع حدث ما)، ٢ ـ مساحة موحشة: يحال إليها كل شىء لا يمكن أو لا يُحتمل وقوعه فى المشهد؛ فنظرا لكونه غير مقبول؛ كأن يكون شريرًا أو ممنوعًا، فإنه يمتلك فضاءه المخفى الخاص به على مقربة من التخوم أو بعيدا عنها".

بينما بدت نوافذه وكأنها "أعين محدقة من وراء الجص الأبيض الذى كان يحيط بها" (نفسه١٤٦).

بعد ذلك مباشرة نرى المشهد من خلال عيون النسوة مرة ثانية؛ حيث كل واحدة لديها تصورات مختلفة لرجل، أو رجل/تيس أوجده سحر قوت القلوب. كوَّنَّ هرمًا بشريا حتى وصلن إلى شباك قوت القلوب، وما انكشف لهن من خلال ضوء القمر اللامع الذى غمر الحجرة كان أكثر مفاجأة، ولكن أكثر منطقية أيضًا من أى سحر. تنتهى القصة على النحو التالى "قوت القلوب، وقد فردت شعرها وهى مستلقية على جنبها تدخن سيجارة[1]، وقد بان معظم لحمها إلى جانب رجل كان قد أتى بجثمان زوج بتول" (نفسه ١٤٦).

لقد قطعت النسوة أشواطًا طويلة فى سبيل رؤية ما بداخل البيت، لكن لم تكن لديهن بوضوح أية رغبة فى الدخول إليه. لم نعرف تأثير الكشف المفاجئ عن السّر عليهن؛ هل كن سعداء لأنهن رأين ما فى الداخل؟ هل أُشبع فضولهن حول قوت القلوب أم ازداد؟ هل تغير موقفهن نحو حياتهن الخاصة أم لا؟

إن "قرية كوكبانة" المتخيلة تمثل من بعض النواحى مكانا بدائيًا، لكن المؤلفة (هى مواطنة لبنانية من ساكنات المدن) تراها بوجه عام بوصفها صورة من "المكان الفاتن" بمصطلح باشلار، وبوصفها مكانًا يتعلق به قاطنوه ويدافعون عنه ربما دون وعى، ولكن عبر الطريقة التى يدركونه بها ويعيشون من خلالها فيه[2].

---

(١) لم تكن قوت القلوب تدخن فى النسخة العربية من القصة. (المترجم)

(٢) "الصور التى أرغب فى فحصها هى صور الأماكن الخرافية. من هذا المنطلق يمكن أن نسمى هذه الفحوص "عشق المكان". ويتطلب هذا تحديد القيم الإنسانية لأشكال المكان التى يمكن أن نتشبث بها، تلك الأماكن التى نحبها، والتى يمكن الدفاع عنها ضد القوى المضادة. إنه مكان ممتدح لأسباب متعددة. ويرتبط بقيمة الحماية التى يمتلكها المكان، والتى يمكن أن تكون إيجابية، قيم متخيلة سرعان ما تُصبح هى القيم المسيطرة. إن المكان الذى ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليًا". مقدمة "شعرية المكان" ص٣٥ ـ ٣٦.

يمكن القول إن هذا القرية اليمنية المعزولة التى تقع على قمة الجبل، الخالية من الرجال، تُعد فى هذه القصة "مزخرفة بجمال لا مثيل له"، وإن كان "لا يطؤها إلا من يحبها حتى يستطيع المرء أن يصل إليها بشدة همته فقط" (نفسه ١٣١). وهكذا تبدو لعين الغريب أو الدخيل. لقد حفّزت القرية خيال المؤلفة، ومرة ثانية بكلمات باشلار "المكان الذى ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليًا"[١]. إنها لا ترى القرية بوصفها سجنًا، وبالطبع ليس بوصفها قلعة، ولكن من الضرورى أن نلاحظ كذلك أنها لا تعبر عن مشاعر حنين رومانسى لهذا المكان الصغير البسيط، ولم تسع إلى وضع هالة من الأسرار حول طريقة مختلفة من الحياة.

-٢-

الشخصية الرئيسة فى القصة الثانية "حارس العذارى" يُتاح لها الدخول فى مكان يُحظر الدخول فيه، حيث تستكشف ألغازًا مبهمة حول الحرية والعزلة بطرق مختلفة. تنطوى حقيقة أن الشخصية الرئيسة لهذه القصة هو قزم (تشير كلمة قزم إلى رجل بالغ القصر أكثر مما تشير إلى شخصية فلكلورية أو خيالية) على إيحاءات مكانية، خاصة فيما يتعلق بالطريقة التى يتفاعل بها القزم مع ما يحيط به، وسوف نناقش هذه الإيحاءات فيما يأتى. هنا أيضًا، تقع أحداث القصة فى مكان مُميَّز ومنعزل. وعلى الرغم من عدم تسمية المكان فإنه يُحتمل أن يكون تجمعًا خاصا بالمسيحيين فى صعيد مصر. وتقع معظم الأحداث داخل دير يقع فى الصحراء. تُفتتح القصة بمجموعة من النسوة عند مفترق طرق يجمعن زهور الكاركديه ويتغامزن على القدرة الجنسية للقزم بطريقة داعرة. يمر القزم بهن كل يوم متأبطًا رزمة من الكتب، وممسكًا طعامه الملفوف فى قطعة من القماش فى طريقه للدير، وبوابته التى ظل يراقبها لمدة تزيد عن عام. رغم أن نسوة الكاركديه كن يرحبن به ويعرضن عليه تناول كوب من الشاى فإن القزم يعلم

---

(١) انظر الهامش السابق.

أنه يستدر شفقتهن ويرفض دعوتهن دائمًا. لقد قُدِّم لنا القزم من الخارج على أنه أديب، يضع خطًا تحت "كل ما يستعذب معناه ووقعه على الأذن" (ص١٤٧). إنه يستجيب لعزلته ويعمقها من خلال الانغماس بعمق فى عالمه الخاص. فهو يتابع الأحداث السياسية المحلية والعالمية، ويقرأ قراءات متنوعة، ويكتب شعرًا ونثرًا. هذا الذى يقوم به يساوى سحر قوت القلوب ورحلاتها بعيدًا عن القرية، وبالمثل فإن ما يقوم به يمنحه بعض الاستقلال وتقدير الذات. إنه أكثر حساسية منها لمواقف الآخرين منه، خاصة مواقفهم من جسده، وهو يعى أنه هدف لتعليقاتهم البذيئة، وأنه يستدر الإحساس بالذنب والحرج والعطف، بما يعنى أن لديه عددًا من الخصائص التى يُنظر إليها بوصفها أنثوية. وفى سياق مجتمعه، قد يكون من المفارق أن القزم يرغب فى العزلة، ويقطع شوطًا طويلا لكى يُقبل انتسابه إلى دير مسيحى، ليلج إلى فضاء سحرى ممنوع[1]. ينبثق هذا الفعل جزئيًا من الفضول وجزئيًا بسبب الامتعاض من المواقف التى تنشأ عن وجوده فى العالم الخارجى. وكما كتب باشلار "فى إطار تيمة عقلة الإصبع، سواء فى الحكايات الشعبية أو بين الشعراء، يُعطى التغير فى الحجم حياة مزدوجة لشعرية المكان" (ص ١٦٩). ووعى القزم المرهف بذاته، بالإضافة إلى أنه يسبب له الأذى، فإنه يُعطيه قوة خارقة على إرباك العمالقة.

إن دافع القزم المباشر فى العسكرة أمام بوابة الدير كل يوم هو الرغبة فى محادثة جورجيت، وهى فتاة من القرية أُشيع أنها التحقت بالدير، وهى واحدة من البشر القلائل الذين أظهروا له مشاعر إنسانية نزيهة. إنه يدرك متألمًا حقيقة أن تردده على الدير يُعطى لحياته روتينا ما من منظور المحيطين به، ربما أكثر من نفسه؛ فأمه تستيقظ فى الفجر لتعد له صرة غذائه "وكأنه يذهب إلى وظيفة" (ص ١٤٩). بينما تنفس أخوه الصعداء لأن روتين القزم أبعده عن القرية، وقلل من حرج الأخ الشخصى أمام أصدقائه. توجد بعض الادعاءات كذلك بأن خواء

(١) انظر الهامش الخاص بالحوائط والأسيجة فى ص ١٦٧ من هذا الكتاب.

الصحراء ولانهائيتها ينسجمان مع الطبيعة الاستبطانية للقزم ومع رغبته فى أن يكون غير مُلاحظ أو غير مرئى؛ إنها مكان خرب بشكل لافت وإلى حد ما مروِّع بعمال البناء الذين يبنون مقابر جديدة، والتوابيت المهشمة المبعثرة على الرمال، وعبوات مسحوق الغسيل الفارغة الملقاة إلى جوار حائط الدير. (غالبا ما يُدفَن الناس فى الصحراء إذا كانت قريبة من مواطن عيشهم، ومن الواضح أن سكان القرى أو ساكنى الأديرة يُلقون نفاياتهم هناك أيضًا). لقد استولى القزم على الجزء الصحراوى المواجه لباب الدير، وكان يقضى وقته جالسًا أو نائمًا أسفل شجرة جميز، يقرأ أو يُشعل نارا ليصنع شايًا، منتظرا الهدهد "الذى كان يُطل من حيث لا يدرى، من جهة الأشجار والماء حينًا، وأحيانًا من جهة الأرض اليُباس" (نفسه ١٤٨).

يبدو الهدهد رمزا من الرموز بالنسبة للقزم، فهو كائن يتمتع بحرية المجىء والذهاب بين الأماكن المأهولة والصحراء، ويُشعره كذلك بوجود صحبة؛ فهو يقاسمه غذاءه دون أن يُشفق عليه أو ينتقده. والهدهد كذلك يُصوَّر كثيرا فى المأثورات الشعبية الشرقية والغربية، ويُفترض فيه القدرة على إخفاء نفسه كلية عن الأنظار بفضل الأعشاب متعددة الألوان التى توجد فى عُشه. (للمصادفة هذه الأسطورة أشار إليها باشلار)[1].

لقد أصبح القزم مهووسًا بالدخول إلى الدير عندما أجابه صوت هادئ، بعد شهور من الصمت، أن رؤية جورجيت وجهًا لوجه أمر مستحيل. إنه يعلم الآن أن جورجيت قطعت علاقتها بالعالم الخارجى بإرادتها، وتركزت أفكاره على الطاهرات عمومًا، اللاتى لديهن عالم كامل خلف بوابات الدير العالية من غير أن تراودهن فكرة الخطو عبر عتبة البوابة إلى الخارج لحظة. (نفسه ص١٥٠). بدلا من رغبته فى رؤية جورجيت ليقدم لها مشاعر امتنانه، يزيح القزم اهتمامه عن لذاته، ويتجه إلى الاهتمام النزيه بدوافع الطاهرات.

---

(١) شعرية المكان، ص٩٤.

فى سياق وصف الكيفية التى استطاع بها القزم دخول الدير تم استثمار إمكانيات الحكى الخرافى المتعلقة بطوله. وكما رأينا فى القصة السابقة، كوّنت نسوة كوكبانة هرما بشريا ليستطعن النظر من شباك حجرة نوم قوت القلوب. لقد فكر القزم فى أن يضع التوابيت واحدا فوق الآخر حتى يقفز من فوقها، أو أن يستخدم قوائم سرير قديم كنقطة يقفز منها إلى الدير(*). وفى النهاية اغتنم فرصة الزيارة السنوية للقس المحلى الرئيس للكنيسة القبطية(*)، وقفز على مقدمة سيارته قبل أن تتوقف "وكأنه حشرة طائرة" (ص ١٥٢).

يقف القزم داخل الدير، ويصبح فى قلب عالمه الخاص. بادئ ذى بدء، تغمره الطاهرات بجمالهن عندما اصطففن وأنظارهن خاشعة إلى الأرض أمام القسيس، ويفكر فى أنهن يشبهن "زهرات نرجس جميلة" (ص ١٥٢). وأنهن يُضئن ظلام الدير بملابسهن البيضاء (ص ١٥٤). ومن ناحية أخرى، فقد كان لهن موقف من القزم؛ فقد لاحظنه بالخارج فعلا، وأخبرن القس عنه. ويبدو أنهن كن ينتظرن فقط موافقة القس ومباركته قبل أن يعينوا القزم حارسا ومساعدًا لهن. إن هوس القزم بالدير -بوصفه مكانا محاطا بالأسرار يجب أن يدخله إرضاءً لكبريائه الخاص- يبدو على الفور غير متناسب مع الرضا المحدود الذى شبهه بـ"شق البطارية حتى يرى مما تتكون" (ص ١٥٣).

على الرغم من ذلك، فإنه قد رغب بشدة فى الدخول إلى الدير؛ ربما بسبب شعور ما بأن العالم داخله سوف يكون مناقضا للعالم خارجه، ربما أكثر ملاءمة وأقل عدائية، فضاء يكون بالفعل - بحسب مفردات ليفيبفر التى يصف بها أى نوع من الأديرة - "مكرسا للحكمة والتأمل الروحى." (إنتاج المكان ص١٣٧). إنه

(*) لم يرد هذا فى القصة، وورد فقط "لم يقفز من على رفّاص حتى يصبح داخله كما فكر يومًا". (المترجم).

(*) لم يرد فى القصة أن الكنيسة قبطية، ولم يوصف الرجل الذى زار الدير بأى وصف، بل استخدمت فى تسميته مفردة تنتمى إلى الثقافة الإسلامية هى (سيدنا). ولم يرد فى القصة أنه "القس المحلى الرئيس" كما تذكر المؤلفة. (المترجم).

مرهَق أيضًا من محاولة تأسيس حياة لنفسه فى الخارج، ومحبذ لفكرة كونه فى فضاء مغلق، حيث توجد لديه مهام محددة يؤديها.

إن التناقض بين الجدب الخارجى والثراء والتنوع الداخليين هو ما لم يتوقعه القزم. لقد اعتاد فى الخارج أن يضطجع على جانبه أسفل الشجرة، يُحملق فى جدران الدير "التى حفظ شكل حجارتها الترابية الحمراء، والتى كان يُشبِّهها بتقاطيعها وهندستها بصينية الكنافة" (ص ١٤٨). فى الداخل "تعلق القزم بالألوان التى كان يرى بعضها للمرة الأولى" (نفسه ٢٥٣). وأعجب بالكنوز الفنية مثل الرسوم والمنحوتات التى تمثل الحيوانات والخفافيش والملائكة والورود، لكنه بمرور الوقت أعجب ربما بدرجة أكبر بتفانى الطاهرات فى طقوسهن الدينية، وأدائهن لواجباتهن. إنه يقرر أخيرا أن هذا التفانى هو شاهد دراماتيكى على الحب الحقيقى، وتمثيل له، ذلك الحب الذى لم يلمسه فى أية رواية قرأها من قبل. (ص ١٥٤).

مستلهما نموذجهن قرر أن يتجاوب مع عمق حبهن للمسيح بأن يهب نفسه لخدمتهن. سوف تكون المهام المنزلية التى يؤديها لهن ـ مثل انتشال ملابسهن من الماء المغلى، تلميع أحذيتهن حتى تلمع كالمرآة، زراعة الزهور ـ علامة على أن المسيح على معرفة بأمرهن وبطريقة حبهن له. بعد كل هذا تخبره الطاهرة الكبيرة مرارا بأنه رسول الرب لهن من العالم الخارجى.

بعد أشهر تخلص القزم من أية مشاعر جنسية نحو الطاهرات اللاتى اعتدن المجىء إليه بشكل غير متوقع من وقت إلى آخر شاعرات بأنه "واحد منهن" (ص١٥٥)، ووجد لنفسه كينونة جديدة. السؤال الوحيد الذى ظل يشغله حول وضعه الجديد فى الدير هو ما إذا كن حين يموت سيعدنه إلى أسرته فى العالم الخارجى أم يدفنه فى ضريح الدير الصغير. ومع ذلك، وكما أوضح فى الفقرة الأخيرة، فإنه لا يوجد مكان نقى أو منعزل بدرجة كاملة، وأن هيمنة الداخل أو الخارج لا تدوم إلى الأبد. يعلم القزم أن أمه قد أخذت مكانه تحت الشجرة آملة

أن تحظى بكلمة أو نظرة منه، ويسمع أخاه يدق على بوابة الدير الحديدية كما كان يفعل هو نفسه من قبل. مع ذلك فإنه يدرب نفسه تدريجيا على ألا يترك "ذبذبات دنيويات العالم الخارجى تتدخل به وتشوش عليه" (ص ١٥٦). لكنه لم يستطع التوقف عن السؤال عما إذا كان الهدهد يأتى إلى أمه أو أخيه "من جهة الأشجار الخضراء والترعة، أو من جهة الياس طالبا فتات الخبز" (ص ١٥٦). لا يتحقق التشابه بين القصتين فى هذه النقطة؛ لأن فضاء منزل قوت القلوب الحميمى المحتجِب يمثل العالم الخارجى أيضًا، بحرياته الملتبسة التى يعترض عليها نساء كوكبانة بشكل ظاهرى، بينما يمثل الدير فضاءً حميميًا محتجبًا يتناقض مع العالم الخارجى، ويختاره القزم بوعى دون وخزات ندم.

لاحظنا منذ البدء أن القصتين كلتيهما تتضمنان أماكن فيزيقية مثيرة للدهشة. مكمن الأهمية هنا فى أن هذه الأماكن لم تُستدع من خلال الوصف الأفقى الذى يوفر خلفية للحدث، بل تشبه ما أسماه ليفيبفر "المكان الفارق"[١]. ربما يمكن تفسير هذا -فى السياق الأدبى الحالى- على أنه يعنى أن المؤلفة توضح كيف جُرِّب هذا المكان وأُدرك وتصوِّر بوسائل إيجابية متنوعة ومتفاوتة، وأحيانا غير متوقعة وفقا لعلاقات الشخصيات بعضهم ببعض وعلاقاتهم مع العالم الأوسع[٢].

على المستوى التقنى، يمكن توضيح الكيفية التى أُخضع بها المكان فى القصتين عن طريق شاهد من القصة الأولى؛ أعنى قصة قوت القلوب. يأخذ هذا الشاهد

---

(١) "سوف أسمى هذا النوع الجديد من الأماكن (المكان الفارق)؛ لأنه نتيجة لنزوع المكان المجرد للانسجام لا يمكن أن يُنتَج مكان جديد إلا إذا أظهر اختلافًا... هذا الاختلاف سوف يوضح ما ينزع المكان المجرد لتعيينه مثل الإنتاج الاجتماعى والغرائزية، والعلاقات الاجتماعية والعلاقات الأسرية."، انظر: إنتاج المكان ص ٥٢.

(٢) "لقد مهد بيكاسو الطريق لنشأة مكان ذى طابع مفارق غير متشظٍ، عن طريق تعريته لتناقضات المكان المتشظى." انظر: إنتاج المكان، ص٣٠٢-٣٠٣.

شكل استطراد طويل يحكى عن امرأة من كوكبانة اسمها ليلى تسافر من قريتها إلى مدينة تعز لكى تجلب قردًا تحتاجه قوت القلوب فى أحد أعمالها السحرية. هذا الاستطراد رغم كونه مسليًا، يحول الاهتمام عن القصة الأصلية ويخلخل العلاقات المتواشجة بين كوكبانة التى تمثل العالم الخارجى وبيت قوت القلوب الذى يمثل العالم الداخلى على النحو الذى "تم من خلاله تجريبهم وإدراكهم وتصويرهم - ومن ثم إخضاعهم بدرجات متفاوتة - بواسطة الشخصيات".

القصتان تقعان كلاهما فى مجتمعات منقطعة عن العالم الخارجى نتيجة طبيعة الموقع الجغرافى ووسائل الحياة. إنها بشكل أدق منقطعة عن عوالم القارئ والمؤلف. لقد أُخبِرنا أن كوكبانة قرية لا يطؤها إلا من يحبها، ولا يستطيع المرء الوصول إليها بشدة همته فقط. ويتكلم باشلار عن تلك "الأماكن الخرافية" بقيمها الواقية التى يمكن أن تكون إيجابية، وكذلك بقيمها المتخيلة التى تصبح مهيمنة[1]. لقد تحدث بالطبع عن المنازل المنظور إليها من مسافة زمنية أو مكانية بشكل رئيس، وإن لم يقتصر على ذلك. ربما انجذبت حنان الشيخ إلى تلك الأماكن الغريبة التى رأتها محفِّزةً ومغريةً على التفكير. ويمكن افتراض أن المؤلفة رأت قرية يمنية فعلية، وتخيلت الكيفية التى يعيش بها النساء فى هذه القرية؛ حيث تجبرهم الطبيعة والتقاليد على البقاء. وبالمثل ربما رأت الكاتبة ديرًا فى صعيد مصر، وتخيلت كيف تختار شخصية لديها شعور بالنقص إزاء ذاتها وإزاء مجتمعها، أن تهب نفسها لفضاء الدير الضيق، الذى يمثل بالنسبة لها فضاءً مثيرا، مفضلةً إياه على منزل عائلتها وقريتها.

من خلال طريق وثيق الصلة، وإن كان مختلفا، يمكن أن نحدس أن المؤلفة تتجلى من خلال شخصيات قصتها بطريق عامة للغاية. إن قوت القلوب الساحرة والقزم الشاعر متعدد المواهب كليهما يبزان أقرانهما من حيث طبيعة اختياراتهما وكينونتهما الخاصة، واستقبال الآخرين لهما. من الممكن أن نرى كلتا الشخصيتين

---

(١) انظر الهامش الخاص بالحوائط والأسيجة فى ص ١٦٧ من هذا الكتاب.

بوصفهما صورتين من المؤلفة؛ سواء من حيث طبيعتها بوصفها مسلمة شيعية، امرأة، شخصًا يعيش فى منفى اختيارى، أو بدرجة أكثر عموما بوصفها فنانة فى علاقة مع عالم أوسع. كلتا الشخصيتين أنانيتان إلى حد ما، وتشعران فى بعض الأحيان بأنهما مبعدتان، وتطلبان فى أوقات أخرى العزلة والخصوصية. ويكون ذلك فى الغالب على حساب قرب الآخرين منهما. كلاهما لديه بعض السيطرة على أناس آخرين لبعض الوقت، لكنهما يصبحان شخصيات هامشية ومقصاة فى بقية الأوقات.

فى هاتين القصتين اختبرتُ، على الأقل، التصورات الشائعة التى تؤسس للحرية ومعكوساتها (التقييد، الإقصاء، السجن، الحجب) فى سياقات محدودة للغاية.

إن معظم النقاط التى ذكرتها يمكن أن يتوصل لها أى قارئ يتمتع بقدر معقول من الذكاء، لم ينشغل تحديدًا بشعرية المكان الروائى. ومع ذلك يمكن لبحث مفاهيم مثل المكان الحميم والمكان الخرافى، واستقصاء العلاقة المتغيرة بين الأماكن المغلقة والمفتوحة فى النصوص المدروسة أن تكون شارحة للقصص أو موسعةً لآفاقها بطرق متنوعة. علاوة على ذلك، تمنحنا هذه المفاهيم سبلا إضافية لطرح أسئلة تتعلق، أولاً، بالكيفية التى صوِّرت بها المؤلفة هذه الأماكن، وثانيا بالحد الذى وصل إليه توفيق المؤلفة فى تحرير القراء من قيود بيئتهم الخاصة التى ربما تنطوى على منظوراتهم الأنثروبولوجية أو الذهنية، وأخيرا، وهو ما يمكن أن يكون سؤالاً أكثر اتساعًا، إلى أى مدى يجدر بنا أن نثق فى استجاباتنا لهذه الصور التى تستدعى الوطن وتتصادم معه.

REFERNCES

Bachelard, G. (1994), *The Poetcs of Space*, Boston: Beacon Press (translated from the original, La poétique de l'espace, Paris: Presses Universitaires de France, 1958). [Pos].

Harvey, D. (1989), *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell.

Gameson, F. (1990), 'Modernism and imperialism' in T. Egleton, F. Jameson and E. Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minnesota.

Lefebvre, H. (1991), The *Production of Space*, Oxford: Blackwell (translated from the original, *La production de l'espace*, Paris: Editions Anthropos, 1974). [PrS].

Al-Shaykh, H. (1994), 'Qùt al-Qulùb', in *Aknus al-Shams* 'an al-sutuh, Beirut: Dar al Adab. {QQ]

Al-Shaykh, H. (1994), 'Hàris al-'Adhàrà' *in Aknus al-Shams 'an al-sutuḥ*, Bairut. Dar al. Adéb [HA]

الخبز الحافى لمحمد شكرى

هجرة وكتاب

شتيفن فيلد

"لقد كنت محظوظا بما يكفى لكونى نشأت فى الشوارع بعيدا عن السلطة الأبوية"[1].

محمد شكرى

تبدو وضعية المكان فى رواية محمد شكرى السير ـ ذاتية بسيطة. يسير تطور حياة البطل، كما يسردها بنفسه، وفق نموذج هو: الهرب من الريف الشمالى المغربى القاسى وغير الإنسانى إلى شوارع المدينة المغربية الأقل قسوة نسبيًا. هذه المدينة هى طنجة، بشكل رئيس، على الرغم من وجود مدن أخرى تلعب دورا مهمًا أيضًا؛ هى تطوان ووهران. إن الأكثر يقينًا من بين الملاحظات التى سوف يرد ذكرها هى أن المكان الأدبى فى كتاب محمد شكرى قد حفل بملامح أسطورية أكثر مما حفل به من ملامح واقعية[2]. وتتعارض هذه الملاحظة بشكل مباشر مع

---

(١) محمد شكرى "الكينونة والوجود"، ضمن كتاب" الرؤية من الداخل: نقاد وأدباء فى الأدب العربى المعاصر" تحرير فريال غزول وباربرا هارلوا، القاهرة ١٩٩٤، ص٢٢٧، والاستشهاد لمحمد شكرى من "الخبز الحافى: سيرة ذاتية روائية ١٩٣٦-١٩٥٦"، لندن، بدون تاريخ. والترجمة الإنجليزية لها التى صدرت بعنوان" الخبز الحافى" وقدم لها بول باولز Paul Boules، لندن ١٩٧٣، والترجمة الفرنسية " الخبز الحافى: حكاية سير-ذاتية"، سول، ١٩٨١. وأنا ممتن للسيدة باربرا سيج لتعليقاتها المهمة.

(١) لقد تم تحليل المكان الأدبى فى الخبز الحافى من وجهات نظر متنوعة. فهو بالنسبة لصبرى حافظ "فضاء اجتماعى مقهور ومهمش ومهمل"، (فصول، عدد ١٠٨، ١٩٩٢)، أما =

ما يؤمن به المؤلف نفسه من أن رواية "الخبز الحافى" تمثل وثيقة اجتماعية أكثر منها قطعة أدبية. ورغم كل مساعى الكتاب لخلق فضاء للبؤس "كتابة البؤس"(*) فإن فضاء شكرى المدينى، كما أعاد خلقه فى كتابه، يفتقد إلى العمق الوصفى. تبدو- غالبا- الأماكن المختلفة فى المدن المختلفة قابلة للتبادل حتى لو كانت أسماء الأماكن تستدعى خصوصيات محلية. وبغض النظر عما يريد المؤلف أن يقدمه للقارئ فإن فضاء شكرى الأدبى يبدو، بدرجة أولية، مبنيًا بلغة الأسطورة. وسوف أركز على ما أعتبره ثلاثة أبعاد مكانية أساسية لهذا المكان الأسطورى؛ وهى: جاهلية الريف المغربى، والهجرة بوصفها طريقا إلى المدينة، ومدينة طنجة كطبيعة مدنية مكتسبة نظرا لأنها فى النهاية تمثل المكان الذى يظهر فيه الكتاب:

الريف بوصفه فضاء الجاهلية

ما الأبعاد السياسية والاجتماعية والأدبية للفضاء الريفى؟ الموضع التاريخى هو الريف المغربى الشمالى المحتل. وتزخر السيرة الذاتية العربية بوصف الريف القاسى (مثل سير طه حسين، وحنا مينا، وجبرا إبراهيم جبرا،... إلخ). لكن وصف شكرى للفقر فى قريته الريفية من نوعية نادرا ما نجدها عند كتاب عرب آخرين. إن قرية شكرى تشكل عالما يجعل فيه البؤس والجهل والجوع واليأس والخزى والخوف الحياة الإنسانية مستحيلة، أو يجعلها، على الأقل، تحت مستوى ما هو بشرى. إن قرية شكرى تمثل جحيما دنيويا، أو بقعة من جاهلية ما قبل الإسلام.

= محمد برادة، فيرى أن فضاء السيرة الذاتية عند شكرى هو فضاء متخيل وغير واقعى بالدرجة الأساسية ("الخبز الحافى: قراءة فى سيرة الذوات المغيبة" جريدة الاتحاد الاشتراكى، الملحق الثقافى، عدد ٤٣، أغسطس ١٩٨٤، وانظر أيضا، "الخبز الحافى: بعد عشرين عاما"، مقال باللغة الفرنسية فى صحيفة الليبراسيون، عدد ٤٧٩، 1992، ص١٦-١٧).

(*) بالفرنسية فى الأصل (المترجم).

يبكى البطل فى أول جملة من السيرة الذاتية. والناس حوله يبكون. ويتحدد زمان القص ومكانه فى الفقرة ذاتها "هذا زمن الهجرة من الريف" (خ١، ص٧)(*). بالطبع لم يذكر النص العربى كلمة (رحيل) Exodus، فى النص العربى يبكى الناس لأنه لا يوجد فى الريف إلا الجوع والقحط والحرب (خ٢، ص٩). وتُهدئ أم البطل صبيها الجائع بقولها "اسكت، فى الغد سوف نرحل إلى طنجة. يوجد هناك كل الخبز الذى تريد" (خ١، ص٧). وهى جملة تُكرر موتيفة عنوان الترجمة الإنجليزية For Bread Alone، فى النص العربى يُستخدم موتيف الهجرة. تقول الأم "اسكت، سنهاجر إلى طنجة. يوجد هناك كل الخبز الذى تريد" (خ٢، ص٩). يستخدم النص العربى مفردتين أسطوريتين عربيتين إسلاميتين هما: الهجرة والجنة، بينما تستخدم ترجمة باولز صورتين يهوديتين مسيحيتين هما الرحيل والعدن. وبالطبع فإنه من الصعب تتبع التغييرات الأخرى التى أحدثها المترجم، لكن الصور والأساطير المستدعاة عبر هذه المصطلحات تختلف بشكل جذرى.

الريف، إذن، هو موطن الحرمان واليأس. والعنف خاصية ثابتة فى هذا المكان:

"عندما جاء أبى كنت أبكى بحرقة وأكرر كلمة "خبز" مرات ومرات. خبز، خبز، خبز، خبز. عندها بدأ أبى فى لكمى وركلى صائحًا: اسكت، اسكت، اسكت، لو كنت جائعًا؛ كل قلب أمك. رفعنى فى الهواء وأخذ يضربنى حتى كلت قدماه" (خ١، ص٧). وفى النسخة العربية "ستأكل قلب أمك يا ابن الزنا، رفعنى إلى الهواء، خبطنى على الأرض. ركلنى حتى تعبت رجلاه وتبلل سروالى" (خ٢، ٩ - ١٠).

(*) هناك اختلافات مهمة بين النسختين العربية والإنجليزية من الرواية، وسوف أشير إلى النسخة الإنجليزية بـ (خ١)، وإلى النسخة العربية بـ (خ٢). (المترجم).

الريف هو فضاء الموت، حين تشق العائلة طريقها نحو طنجة سيرا على الأقدام يصاحبهم الموت:

"طوال الطريق (فى النسخة العربية: فى طريق هجرتنا) رأينا جثث المواشى تحوم حولها الطيور السوداء والكلاب، روائح كريهة، أحشاء ممزقة، دود ودم وصديد. فى الليل يُسمع هواء الثعالب قرب الخيمة التى ننصبها حيثما يوقفنا التعب والجوع" (خ١، ص٧-٨/خ٢، ص١٠).

يتسم المكان الريفى، علاوة على ذلك، بسمات التهميش الثقافى. إن العامية البربرية المستخدمة، على سبيل المثال، فى الجملة الأولى التى تنطقها أم البطل فى الكتاب، ليست مجرد سمة مميزة للأسلوب الواقعى فحسب، بل استخدمت، كذلك، لنعت الريف بأنه موطن الجهل المتأصل الذى يصل إلى درجة أنه يحول دون أن يدرك صاحبه نقائصه. الجهل والمرض والموت ترتبط مع بعضها البعض:

"يقولون عنى:

- هو ريفى، جاء من بلاد الجوع والقتالة.

- كلهم مجرمون(*).

- ماكيعرفش يتكلم عربى.

- الريفيون كلهم مرضى هذا العام.

- الأبقار والأغنام التى يجلبونها معهم مريضة هى الأخرى.

- نحن لا نأكلها هم يأكلونها. تزيدهم مرضاً على مرض.

- إذا ماتت لهم بقرة أو غنمة أو عنزة كياكلوها بدلا من أن يتخلصون منها بعيدا." (خ١، ص١٥/ خ٢، ص٢٤).

(*) غير موجودة فى النص العربى. (المترجم).

بعد الهجرة: طنجة

يكمن الاختلاف بين الريف وطنجة فى أن الجوع الذى يوجد فى طنجة لا يقتل أحدا بالضرورة. وعلى ذلك، تصبح شوارع المدينة جحيما مخففا "الجوع أيضًا يوجد فى هذه الجنة، لكنه لم يكن جوعا قاتلا" (خ٢، ص١٠). إن مناطق النفوذ التى أحرزتها هجرة محمد شكرى تتمثل فى شوارع المدينة. هنا يطوِّر البطل صغير السن استراتيجيته الخاصة للبقاء. المدينة هى طنجة، ولكن لا توجد محاولات مطردة لخلق عالم طنجاوى محدد. تشبه قاهرة نجيب محفوظ فى ثلاثيته القاهرة، أكثر مما تشبه طنجة محمد شكرى طنجة. وعلى الرغم من وجود بعض الأسماء المتناثرة فإن المكان المدينى الذى خلقه شكرى فى "الخبز الحافى" يتصل بدرجة أكبر بـ(فكرة) المدينة، وبالمدينة فى عمومها. إن وصف شكرى للنواحى الجنسية فى المدينة أكثر تحديدا من وصفه لطبوغرافية المدينة. ومع ذلك، تمثل طنجة بؤرة عمل شكرى، والريف والمدن الأخرى تُرى من منظور طنجاوى. تجعل طنجة الحياة ممكنة، يتحقق ذلك، فى البداية فقط، نتيجة لكونها تمنح الهروب فى شكل جنس ومخدرات، وتعطى للشخص الذكى المؤهل جسمانيًا، فى أحايين كثيرة، هيمنة جرائمية على خصومه. وفيما بعد، فقط، سوف توفر المدينة أيضًا الشىء الذى يصبح بالنسبة لشكرى بمثابة طوق النجاة.

لا يؤثر الدين الرسمى فى هذا المكان الأدبى سواء فى الريف أم فى مدينة طنجة. وبناء على ذلك، تكون تلك البقعة جزءا من الجاهلية. ويتمثل بُعد هام من أبعاد استراتيجية البطل للبقاء فى تطوير دين مضاد يُظهر فى البداية عالما مقلوبا رأسا على عقب. عندما يجد الصبى محمد دجاجة ميتة ويأخذها لأخيه الجائع المريض، يحاول بشكل طقوسى أن يذبحها على الطريقة الإسلامية عن طريق النطق بالبسملة على الجيفة؛ الدين عديم الفائدة. يكتشف لاحقا أنه يستطيع مواصلة الحياة بالاعتماد على زبالة أغنياء المدينة، ويجد أن زبالة أحياء المدينة المختلفة تختلف فى نوعيتها. ويصل إلى استنتاج مؤداه أن" زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين" (خ١، ص٨/ خ٢، ص١٠). النصارى هنا تعنى بالطبع

الأسبان والفرنسيين. ووفقا لمنظور محمد للزبالة فإن الزبالة الإسلامية أدنى درجة من الزبالة الأوروبية(*).

إن إله الجاهلية فى عالم محمد شكرى هو بشكل أساسى أبوه. يصف محمد شكرى هذا الأب بأنه وحش (خ٢، ص١٢. والوصف غير موجود فى خ١). ويمثل أبو شكرى أحد أكثر الآباء تجبرا فى تاريخ آباء الأدب العربى. من الوهلة الأولى لا نستطيع أن نلمح بعدا رمزيا مهما فى هذا الأب العاطل الذى لا يعدو أن يكون مجرد صبى يحاول أن يكسب بعض المال من عمله بائعًا متجولاً، حيث يقوم بمقايضة التبغ والخبز بالملابس مع الجنود الأسبان، تلك الملابس التى يبيعها لأهل طنجة فى المدينة(١). ويعرض الأب فى بعض الأحيان قواه غير الحرفية فى المدينة، لكنه، عادة، لا يجد مخدومًا (أحدًا يعمل عنده). وتتحول كآبته إلى ديكتاتورية اليأس:

"أبى يعود كل مساء خائبا. عندما يدخل لا حركة لا كلمة إلا بإذنه هو، كما هو كل شىء لا يحدث إلا بإذن الله" (خ١، ص٩/ خ٢، ص١٢ باختلاف بسيط).

هذا الأب ـ الإله هو صورة مجسَّمة للسلطة والشر. يعتدى على أم الصبى ويضربها، وفى النهاية ـ فى مشهد ربما يكون من أكثر المشاهد بربرية فى الأدب العربى الحديث- يقتل الأخ الأصغر للبطل.

"أخى يبكى، يتلوى ألما، يبكى الخبز. يصغرنى. أبكى معه. أراه يمشى إليه. الوحش يمشى إليه. يداه أخطبوط. لا أحد يقدر أن يمنعه. أستغيث فى خيالى.

(*) لم يصرح شكرى فى النسخة العربية بأنه توجد زبالة إسلامية وأخرى مسيحية؛ بل قال فقط "زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين". وقيَّد فى هامشه دلالة مسلم ونصرانى بقوله "فى تلك الأيام كان عامة الناس يسمون كل أوروبى نصرانيا، ويعتبرون كل عربى يتكلم العربية مسلما. وكلمة المسلمين هنا تعنى المغاربة "(خ٢ ص٢، وص١٠). فالتصنيف، إذن، عرقى وليس دينيا. (المترجم).

(١) أيان فيناليسون، مدينة الأحلام. لندن، ١٩٩٢، ص٣٢٨.

وحش! مجنون! امنعوه، يلوى اللعين عنقه بعنف. أخى يتلوى. الدم يتدفق من فمه. أهرب خارج بيتنا تاركا إياه يسكت أمى باللكم والرفس. اختفيت منتظرا نهاية المعركة... مصابيح الله (نجوم السماء) تظهر وتختفى"(*) (خ١، ص٩-١٠/خ٢، ص١٢).

تُطل النجوم -فى النص العربى (مصابيح الله)- بشكل ساخر على المشهد، فى إشارة، ربما كانت ضعيفة ولكنها حاسمة، إلى الآية رقم ١٢ من سورة فصلت، أو الآية رقم ٥ من سورة الملك. لكن النص التحتى الحقيقى لهذه التراجيديا هو الآيات ١٠١-١١٣ من سورة الصافات. فى هذه الآيات يلغى الله أمره الأصلى لإبراهيم بقتل ابنه، ويسمح له بافتدائه "بذبح عظيم". إن والد شكرى-الإله، على العكس من ذلك، لا يعرف الرحمة.

هذا الأب الإله هو تجسيد للشر؛ فهو قاس ومتقلب. يخشى محمد أباه الذى قد يقتله كما قتل أخاه. ولذلك فثمة خوف، وثمة، حتى، ما هو أكثر من البغض. يشمل بغض الأب هذا أيضًا السلطات الأبوية الأخرى. بعد دفن أخى محمد، يحاول أحد الشيوخ أن يواسى محمدًا من خلال الدين؛ ويقول: "كفى من البكاء. أخوك عند الله. هو الآن مع الملائكة" (خ١، ص١١/ خ٢، ص١٤). ويعلق صوت ضمير المتكلم قائلا: "أكره أيضًا هذا الذى دفن أخى" (خ١، وخ٢، نفس الصفحات). إن الدين الرسمى هو دين يُهيمن عليه الذكور، وقد استاء منه الصبى وخشيه: "الرجال يضربون. والنساء يبكين ويصرخن" (خ١، ص١٠/ خ٢، ص١٢).

هذا الأب ـ الإله هو كذلك كلى الوجود تقريبا. إن والد محمد أو شبحه يطارد محمدًا أينما ذهب؛ وحين يظهر يكون على أهبة الاستعداد لضربه. ليس ثمة فرق بين وحشية رجال شرطة المقاطعة الإسبان أو المغاربة وبين عنف والده. بعد

(*) فى النسخة الإنجليزية "رفعت رأسى إلى السماء. لقد أطفأ الإله نورَ نجومها" (المترجم).

مواجهة مهذبة مثيرة للتعجب مع البوليس الإسبانى يقول محمد فى نص غير موجود فى النسخة العربية "لو أنه يوجد شخص فى العالم أتمنى أن يموت قبل أن يحين أجله فسوف يكون أبى. ولو كان هناك آخرون فسوف يكونون حتما شبهه. كم من المرات قتلته فى خيالى؟ كل ما أحتاجه بحق هو أن أقتله." (خ١، ص٦٤).

يحاول الصبى أن يشق طريقه بعيدا عن دين يهيمن عليه والده، رغم أن والدته هى التى تنقل له هذا الدين. يرى محمد أن أمه مذنبة؛ لأنها تضاجع زوجها الشرير، ويتركز أملها -بشكل غير قابل للتفسير- فى زوج شرير وربوبية غير عادلة:

"يكتب لها المشعوذون تمائم لعل أبى يخرج من السجن وتجد هى عملا. تصلى كثيرا وتدعو كثيرا. تشعل الشموع فى أضرحة أولياء الله. تستطلع حظ مستقبلنا عند "الشوافات". لا سراح من السجن، لا عمل ولا حظ إلا بأمر من الله ورسوله محمد. هكذا تقول.

- لماذا الله لا يعطينا حظا مثلما يعطيه لبعض الناس؟ هكذا سألت أمى.

- الله هو الذى يعرف. نحن لا نعرف. لا ينبغى أن نسأله عما يعرفه هو خير منا" (خ١، ص١٢/ خ٢، باختلاف بسيط، ص١٥).

إن بغض محمد لأبيه وخشيته منه لا يفارقانه. ولا يكاد يُفوِّت المؤلف فرصة يدمغ فيها هذا الأب المعادل للإله فى عقل القراء. وتمثل ملازمة الأب له حتى وهو غائب جسديًا خاصية تجعل الأب يشبه الإله (خ١، ص٦٥). إن حب محمد لأمه مرتبط ارتباطا لا ينفصم ببغضه لأبيه. وعلى الرغم من كل ما يفعله أبوه فإنه أقرب إلى الله من أبنائه وزوجته، فالأب قريب من الأنبياء والقديسين (خ١، ص٦٥/ خ٢، ص٨٩). لقد كان يلعننا نحن الغائبين، وهكذا كنا جميعا ندور فى فلكه. إنه يجذب نحوه الذين ليسوا هنا، ويصدر أحكامه عليهم، كما يشاء، مثل الله" (خ١ ص٦٧، غير موجودة فى خ٢). يقول الأب للصبى محمد: "لكنى أنا

أبوك. إذا كان هناك من يجب أن تطيعه فهو أنا. لا أحد إلا أنا. الطاعة لى وليس لها[1]. أتسمعنى؟ (أسمعك يا خليفة الله فى أرضه التى يحكمها آباء مثلك؛ قلت فى سرى)، تعتبرنى غائبا حتى حين أكون حاضرا. أتسمعنى يا مسخوط (أسمعك يا ولى الله) (خ١، ٦.، /خ٢، ٩٣)، ويحلم محمد أكثر من مرة بأنه يقتل هذا الأب ـ الرسول، الأب ـ الإله (خ١، ٧٠، خ٢، ٩٥).

الهجرة غير مكتملة إذن؛ فشوارع المدينة تبقى وطن الأب-الإله المبغض، كما تستمر فضاءً للتهميش. التهميش فى المدينة هو تهميش طبقى ولغوى أيضًا؛ فالريفيون لا يتحدثون حتى العربية. لقد جاءوا من ريف الجوع، ويراهم سكان طنجة على أنهم جميعا لصوص وسفاحون وقتلة (خ١، ص١٥/ خ٢، ص١٩).

المحطة الثانية فى هجرة محمد شكرى هى تطوان. وبحسب وصف محمد شكرى لها فإن مدينة تطوان لا تختلف عن مدينة طنجة كثيرا. نفس الفضاء المدينى، فأحياء المدينة والشوارع والمقاهى لا تختلف إلا فى أسمائها. لكن محمد يتغير. لقد كبر بما يكفى لأن يكسب بعض المال، الذى يسلبه والده إياه فورا. يتغير فضاء المدينة بشكل جذرى بالنسبة للصبى الناشئ. لا يصبح، بالنسبة لمحمد المراهق، أقل خطورة وجورا، بل يصبح فضاء المال والجنس والقمار، المخدرات والخمور، فضاء الصحف والأفلام، السائحين وعصابات الشوارع، العاهرات والقوادين. يتعلم قدرا كافيا من الإسبانية ليتمكن من مساعدة أمه فى بيع الخضروات للإسبانيين، ومن التحدث مع العاهرات الإسبانيات. فطريقة محمد فى التكيف مع هذا المكان المدينى هى السرقة، والتصعلك وتهريب البضائع: "يمكن أن أسرق أى شخص استغلنى. بدأت فى التفكير فى السرقة كوسيلة لاسترداد ما سُلب منى"[2]. لقد وصل البطل الآن إلى نقطة يمكنه فيها تصميم استراتيجية مواجهة. يتبع تحليلى للحرمان واستراتيجيات المواجهة فى

---

(١) فى النص العربى: " الطاعة لى وحدى ما دمت حيًا".

(٢) فيناليسون، مرجع سابق، ص ٣٢٩.

عديد من النواحى دراسة باربرا سيج[1]. ففضاء الشوارع هو فضاء القمع والتهميش، ومحدداته هى الجوع والبرد والعنف والجهل والقذارة.

فى النهاية تمنح مدينة وهران محمدا فكرة الخلاص الأولَى. إنه يخدم فى بيت زوجين إسبانيين، وفى يومٍ يلاحظ والد مخدومته أن محمدًا لا يستطيع القراءة أو الكتابة، فيسأله بالإسبانية:

"- إلا يُعلمون عندكم العربية والإسبانية فى تطوان؟

- نعم، سمعت أنهم يعلمون العربية والإسبانية.

- لماذا إذن لم تذهب إلى المدرسة؟

- لأن أبى لم يفكر أن يدخلنى المدرسة" (خ١، ص٤٧/ خ٢، ص٥٩).

لكن الخلاص الحقيقى يبدأ فى الظهور لمحمد عندما يدخل السجن فى طنجة. حيث يشاهد فى زنزانته صديقه حميد الزيلاشى وهو يكتب بيتين لأبى القاسم الشابى على حائط الزنزانة. فيسأله محمد: "- ماذا يقول هذا الشاعر؟ فيقرأ حميد له البيتين:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجلى ولابد للقيد أن ينكسر

ويسأله حميد: هل تفهم ما يقول؟ ويجيب محمد: لا. لكنه عظيم" (خ١، ص١٤٦/ خ٢، ص١٩١-١٩٢).

تشبه هذه الأبيات البزوغ الأول للوحى. ثمة شىء مهم بشكل جوهرى فى هذا الشعر، وهو مرتبط بالقدرة على القراءة والكتابة، حتى وإن لم يفهم محمد. يقول محمد لحميد: "إنك لمحظوظ... لأنك تعرف كيف تقرأ وتكتب" (خ١، ص١٤٦-

---

(١) باربرا سيج "الحرمان وكفاح الحياة فى الأعمال التى تتناول السيرة الذاتية للكاتب المغربى محمد شكرى". برلين، ١٩٩٧.

١٤٧/خ٢، ص١٩١-١٩٢). وبعد ذلك وفى نفس المكان يتعلم محمد الحروف الأولى من الأبجدية العربية. يحدث الخزى اللانهائى فى نقاش سياسى مخمور؛ عندما يصرخ شخص فى محمد "اسكت يا هذا الأمى. إنك لا تعرف حتى كيف تكتب اسمك، وتريد أن تحشر نفسك فى الموضوع" (خ١، ص١٦٧/ خ٢، ص٢١٩). يشترى محمد فى اليوم التالى كتابًا لتعليم أساسيات قراءة وكتابة اللغة العربية (خ١، ص١٧٣/ خ٢، ص٢٢٥)، ويعرف مندهشا أنه توجد مدارس تقبل من هم فى مثل سنه. وينتهى الكتاب عند هذه النقطة تقريبا، ويترك القارئ متأكدا من أن المؤلف لابد قد تعلم القراءة والكتابة لكى يصبح قادرًا على كتابة الكتاب الذى يقرؤه القارئ. يحصل القارئ على نتيجة هذا القرار بين يديه، عندما يقرأ "الخبز الحافى"؛ إن وجود الكتاب هو الدليل على الانتصار النهائى للمؤلف. يصبح الطفل ربيب الشوارع مؤلفًا، ومن ثم يعثر على طريقه ليس بعيدا عن الجهل فحسب، بل بعيدا عن الجوع والعنف والخوف. على العكس من شهرزاد، لا يجب على شكرى حكى قصة فحسب، بل يتعين عليه كتابتها كذلك لكى يخلص نفسه. إن كتابة قصة، وليس فقط حكايتها، يمثل حرية ونصرا وخلاصا.

لقد قادت محمدًا الحروفُ العربية التى تعلمها فى السجن فى النهاية إلى الخلاص من السجن المجازى الذى غاصت فيه حياته فى الفقر والمهانة والبؤس والفساد. ويمكن النظر إلى قراره بأن يتعلم القراءة والكتابة على أنه بداية نهاية جهل البطل. لقد وُصفت العملية بأكملها، بكل مشاقها وإذلالها فى كتاب "زمن الأخطاء" المنشور أيضًا تحت عنوان "الشطار"، وهو الجزء المكمِّل للخبز الحافى. بالنسبة للقارئ العربى للخبز الحافى فإن احتفال المؤلف بانتصاره فى المعركة ضد الجوع والموت متنبَّؤٌ به بشكل لا يمكن نسيانه فى مقدمة كتاب "الخبز الحافى"، والتى جاءت تحت عنوان "كلمة"، وهى قطعة مفقودة فى النسخة الإنجليزية. يقدم النصُّ المؤلِّفَ بوصفه عجوزًا متجولاً فى مدينة شبابه. ويخاطب المؤلف سكان الشوارع فى طنجة المدينة المنغرسة فى زمن زئبقى.

"فيا أيها الليليون والنهاريون، أيها المتشائمون والمتفائلون، أيها المتمردون، أيها المراهقون، أيها "العقلاء"... : لا تنسوا أن "لعبة الزمن" أقوى منا، لعبة مميتة هى، لا يمكن أن نواجهها إلا بأن نعيش الموت السابق لموتنا، لإماتتنا: أن نرقص على حبال المخاطرة نشدانا للحياة.

أقول يُخرج الحى من الميت.

يخرج الحى من النتن والمتحلل. يخرجه من المتخم والمنهار...

يخرجه من بطون الجائعين ومن صلب المتعيشين على الخبز الحافى" (خ٢، ص٨).

يأتى الخلاص، فى النهاية، على شكل كتاب. لقد اكتملت الهجرة وظهر الكتاب. هذا الكتاب، الذى جلب الخلاص للمؤلف، ألَّفه المؤلف نفسه. وقد أشار المؤلف بنفسه إلى اللمسة البروميثية التى اصطبغت بها مجهوداته. وقد أعاد شكرى صياغة الثناء القرآنى على الله عز وجل، فى قوله تعالى، ﴿يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنْ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنْ الْحَيِّ وَيُحْيِي الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ﴾ (الروم ١٩).

يحظى نص السيرة الذاتية لمحمد شكرى بإيحاءات أسطورية قوية. العنف والحرمان- اللذان يمثلان العنصرين المفتاحين فى الخبز الحافى- متجذران فى إطار ريفى محتل وموسومان به. تصبغ تلميحات أوديبية قوية العلاقة بين الأب والابن. إن رحلة محمد من الريف إلى المدينة تمثل هجرة، أى طريقًا نحو تحرير الذات. لكن الحرية التى تمنحها المدينة هى حرية مخادعة؛ لأنها حرية الغابة. ومع ذلك، فإن الخلاص متاح فى المدينة فحسب. والمدينة تمنح الفرصة لخلاص الذات عن طريق اكتساب المعرفة. والرمز الأول لخلاص الذات هو إبداع كتاب. إن دين محمد المحرِّر الجديد هو دين الكلمة المكتوبة. لكن هذه الكلمة المكتوبة دنيوية؛ إن أحد التيارات التحتية لميثولوجيا محمد شكرى المكانية يتمثل فى اللغة

الأدبية الجديدة والاستيلاء - بقصد أو دون قصد- على نسق رموز إسلامى. بكتابته لحياته يخلق شكرى شكريا جديدا. ويمثل الخلق والبعث رموزا للجهد الأقصى للكاتب. وفيما يبدو لى، فإن السيرة الذاتية لمحمد شكرى، قابلة للقراءة بوصفها نسخة دنيوية راديكالية لحياة محمد آخر. فالجغرافية الأسطورية للهجرة؛ أى الخروج من الجاهلية، تبلغ ذروتها بإخراج كتاب يجلب الخلاص.

سحر المكان فى روايتين
لجمال الغيطانى وهدى بركات

ريتشارد فان ليوين

يكشف الفيلسوف الفرنسى هنرى ليفيبفر فى دراسته الرائدة "إنتاج المكان" عن وجود صراع مستمر بين مفهومين للمكان؛ الأول: مقاربة ذاتية، تذهب إلى أن المكان، فى المحصلة النهائية، ليس أكثر من بناء يتخلق داخل عقولنا عن طريق مزيج من العمليات اللغوية والإدراكية. يسمى ليفيبفر هذه المقاربة: "المكان العقلى" mental space، وتقابل هذه المقاربة مقاربة أخرى موضوعية تقرر أن المكان، فى المرتبة الأولى، هو جزء من الواقع، تُنتجه قوى طبيعية وتاريخية. وعلى الرغم من أن العناصر التأسيسية تسجل فى "تمثيلات" representations، تحدد اتجاهنا نحوها فإنه لا تزال توجد "حقيقة للمكان"، يمكن أن تُفحص بشكل علمى، وتتكون من مكون فيزيقى (طبيعى)، ومكون عقلى (تجريدات منطقية وصورية)، ومكون اجتماعى. ويجب أن يؤسس تصور المكان على تكامل هذه المكونات الثلاث، وعلى حقيقة أن المكان ليس معطى طبيعيًا لكنه نتاج للقوى التى سبق ذكرها[1].

لقد كان ليفيبفر يخشى من تصور فلسفات الحداثة وما بعدها للمكان؛ حيث يلاحظ أن المكان العقلى فى فلسفة ما (بعد) الحداثة يطغى بشكل متنامٍ على المكان الموضوعى، وأنه توجد هوة عميقة بين المكانين نتجت عن تجريد المكان

---

(١) هنرى ليفيبفر. إنتاج المكان. أكسفورد/كامبريدج، ١٩٩٦، ص٤-٥، ٩، ٣٣.

الاجتماعى من حقيقته الموضوعية. لقد سُرق المكان من المحيط الاجتماعى بواسطة الهيجليين الجدد، الذين اعتقدوا أن المكان ليس إلا فكرة، أو خطابا، أو ربما على نحو أسوأ، مجرد جهاز من الشفرات اللغوية فى شكل مادى. يحاول ليفيبفر أن يستعيد وحدة المكان وكليته، وهو ما يتحقق بواسطة استعادة خصائصه الاجتماعية بشفراتها الرمزية والتمثيلية. إن موضوعية علاقات الإنتاج وإعادة الإنتاج توضع فى موازاة المقاربات المعرفية، التى يخلق كل فرد فيها جغرافيته الشخصية المترعة بالشفرات والرموز التى تغلف الواقع. فى نظريات المعرفة، يتم تأطير وتشكيل الإدراكات الحسية للمكان لكى تتوافق مع احتياجات اجتماعية أو شخصية معينة، وتحدد فقط من خلال علاقات اجتماعية بقدر ما يكون الفرد مَسُوسًا من قبل تقاليد مجتمعية أو ساعيا للانتساب إلى المفاهيم التى يمكن أن يتشاركها مع الآخرين، ومع جماعة ينتمى إليها. يصبح إدراك المكان بهذه الطريقة تجليًا لإدراكات الهوية وموالاةً للتنظيمات الاجتماعية[1].

تُمنَح العلاقات بين إدراك المكان وتنظيمه من ناحية وممارسة السلطة والقوة من ناحية أخرى دلالة خاصة فى وجهتى النظر الموضوعية والذاتية للمكان. المكان، بالنسبة لليفيبفر هو وسيلة للتحكم والهيمنة والسلطة. والقوى الديناميكية الأساسية فى المجتمع يتم "موضعتها محليًا" بشكل صارم. فالأبنية مغلَّفة بعلاقات السلطة؛ إنها تنطوى على السلطة وتجعل الارتباط بين تغير الخصائص والسلع ممكنا[2]. بالنسبة لفوكوه- الذى كان مهتما بالروابط بين المكان والسلطة بشكل خاص- ليس التنظيم المكانى إلا بعدًا آخر لخطاب الضبط والتحكم الذى يمهد الطريق إلى تيسير المراقبة والحظر[3]. وبحسب معظم منظرى المكان فإن

---

(١) المرجع السابق، ص٥-٧، ٩، ١١، ٣٦، ١٧٠ - ١٧١، ١٩٥، ٢٠٣؛ وس. بيل: الجسد والمدينة؛ التحليل النفسى، والمكان، والموضوعية. لندن/نيويورك، ١٩٩٦. ص ١٢، ٢٨، ٥٥ ـ ٥٦، ٧٠.

(٢) ليفيبفر، ص ٢٦، ٣٥.

(٣) انظر على وجه الخصوص كتاب ميشال فوكوه: المراقبة والمعاقبة؛ مولد السجن. نيوبورك، وينتجون بوكس، ١٩٧٠.

تكوينات السلطة هى التى تُنتج القيود المكانية؛ وبناء على ذلك تقوم هذه التكوينات بتعيين الحدود، والتصنيفات، والملكِية.. إلخ. ترتبط الإدراكات الحسية للمكان دائما بفكرة الانتهاك والتجاوز وبكونه مغلقا. المكان لا يكون نهائيا أبدا، إنه متشظٍ دائما، ولابد أن يكون متشظيا؛ لأن تلك هى الطريقة الوحيدة التى يمكن أن يكتسب بها معنىً ونظاما. فى سياق هذا النظام يُصبح الجسد البشرى هو البؤرة، فهو يمثل مركز الإدراك الحسى، والتوجيه والمقياس الذى يقيِّم المكان من خلاله ويُنظِّم. ومن ثمَّ فإن الجسد أيضًا خاضع لآليات القوة التى تفرض مجتمعةً تنظيما صارما للمكان.

يوجد فى الأدب العربى الحديث كاتب معنى على وجه الخصوص بقضايا السلطة والمكان هو جمال الغيطانى. قدمت سامية محرز فى مقال شائق تحليلا للأبعاد المكانية لرواية "خطط الغيطانى"[1]؛ وفى رواية "الزينى بركات" أيضًا ترتبط مسائل السلطة غالبا بالمكان، ليس فقط فى شكل السجون والقلاع، ولكن فى شكل حريم النساء أيضًا؛ وقلعة الشيخ أبو السعود وسردابه السرى[2]. استُكشفت العلاقة بين السلطة والمكان كذلك فى رواية أحدث هى "وقائع حارة الزعفرانى" المنشورة فى القاهرة عام ١٩٧٦، وسوف نناقشها فى هذا المقال. وسوف يتم ربط مناقشة هذه الرواية برواية ثانية لمؤلفة أخرى هى رواية "حجر الضحك" للروائية اللبنانية هدى بركات (لندن ١٩٩٠)[3]. ورغم أن الرابط بين الروايتين ربما لا يبدو جليًّا من الوهلة الأولى؛ فإننى آمل أن أوضح أنهما يشتركان فى عناصر جوهرية، وأن تلك العناصر المشتركة تتصل على نحو الخصوص بمسائل المكان والسلطة. تحدث وقائع الروايتين فى بيئة مدينية محددة، حيث يكون المكان مقسَّما إلى أجزاء مستقلة ومكثفا. علاوة على ذلك، فإن الروايتين

---

(١) ضمن، سامية محرز: الكتاب المصريون بين التاريخ والأدب. القاهرة، ١٩٩٤.

(٢) جمال الغيطانى، الزينى بركات. القاهرة، ١٩٧٤.

(٣) أعادت المؤلفة تحرير هذا النص خصيصا للترجمتين الألمانية والفرنسية، وفى هذا المقال ثمة إشارات إلى نص عام ١٩٩٠، إضافة إلى التغييرات التى أحدثتها المؤلفة.

معنيتان بالطرق التى تؤثر بها ممارسة السلطة والقوة على حياة الأفراد وارتباطاتهم ببيئاتهم الاجتماعية والمكانية. ليس غاية هذا المقال أن يقارن بين الروايتين بشكل نسقى، لكن غايته هى استخلاص الموتيفات ذات الصلة منهما، وهو ما يؤمل فى أن يُسهم فى الوصول إلى تفسير لكليهما.

وقائع حارة الزعفرانى

يدل عنوان رواية الغيطانى على أن للقصة بعدًا مكانيًا مهمًا. تقع أحداث القصة فى أحد أحياء القاهرة القديمة التى يجدر النظر إليها، فى المخيلة العربية، بوصفها كيانا مغلقا بدرجات متفاوتة، لها آلياتها وقوانينها الخاصة، وهى مختلفة بوضوح عن الريف بخصائصه البيئية والحضارية المختلفة. يتجسد هذا الاختلاف داخل الرواية فى شخصية "عويس"؛ الشاب الذى جاء إلى القاهرة من صعيد مصر كغيره من المهاجرين الذين يأملون ليس فى توفير احتياجات المعيشة فى المدينة فحسب، بل فى توفير قدر من المال يحقق أحلامهم. يكشف استغراق عويس فى التفكير فى حياته السابقة فى القرية وحنينه إليها عن أنه دخل فى القاهرة عالما مختلفا، هو عالم متناقض بشكل مستمر مع الماضى القروى. فى المدينة يصبح ملاحقا بكل أنواع الأحداث والمكائد التى لا يستطيع التحكم فيها بأى درجة، والتى تقع جزئيا بسبب الطريقة التى ينظر قاطنو المدينة من خلالها إليه؛ حيث يرونه مجرد فلاح يمكن استغلاله وإيذاؤه. وعندما تبتلعه آليات حياة المدينة لا يستطيع الانفكاك من القيام بالأدوار التى فرضت عليه بنزوحه من القرية إلى المدينة[1].

تقدَّم المدينة، من ثمَّ، بوصفها مكانا ذا آليات وقوانين خاصة يُدمج البشر فيها. يتدعم الشعور بالانغلاق عن طريق اختيار «حارة سد» لتكون مكان وقوع مشاهد الرواية. إن الشخصيات الأساسية للقصة ليست منغمسة فى عُقَد شفرات الحياة المدينية فحسب، لكنها كذلك محبوسة فى بيئة اجتماعية ومكانية

---

(١) وقائع حارة الزعفرانى، ص٣٤-٣٥.

صغيرة، فى حارة ذات كثافة سكانية هائلة، تمثل عالما صغيرا يعلن فيه جوهر الحياة المدينية عن نفسه، وتقدم فى الوقت ذاته صورة لبيئة المجتمع المدينى ككل. على الرغم من ذلك تُعد الحارة، كذلك، عالما قائما بذاته داخل المدينة، نادرا ما ينتهكه العالم الخارجى. إنه مكان ليس للسلطات فيه تحكُّم بشكل فعلى، يعيش البشر فيه حياتهم الشخصية بدون تدخل كبير من العالم الخارج. هذا النقص فى السلطة الخارجية يعادله نظام ضبط اجتماعى صارم، يتغلغل داخل نفوس قاطنيه. فنادرا ما يستطيع أى شخص أن يهرب من مراقبة نسوة الحارة، اللاتى يفضحن بلا رحمة أى انتهاك، أو حتى أى تغيير للنمط الاجتماعى. كل شخص مرئى وموضوع تحت نوع من الرقابة الجماعية، وهذا هو نوع الضبط الذى يفرض بنية اجتماعية على حياة قاطنى الحارة، وهو الذى يمثل شكلاً سلطويا هو الأكثر فعالية.

يحدد الضبط الاجتماعى هوية الحارة بوصفها مكانا معزولا عمَّا يحيط بها، وينظم الحياة لقاطنيها. وعلى الرغم من ذلك فإن السلطة التى تنبثق عن هذا الضبط الاجتماعى هى سلطة محدودة، ومجتمع الزعفرانة منظم بدرجة أقل إحكاما عما يمكن أن يظهر عليه. وفى الواقع فإنه يمكن، وربما يُستحسن، وصفه بأنه فوضوى بشكل جوهرى. ويمكن أن يُعزى هذا بالدرجة الأولى إلى افتقاد سلطة مركزية تفرض قوانينها على الحارة؛ فالسلطة الممارسة لا تتكون من لائحة من القواعد الملزمة بقدر ما تتكون من لائحة من المعتقدات والأفكار والأعراف تنشأ عن توازن غير مستقر للقوى بين القاطنين. هذا التوازن تجب حمايته بحرص دائما؛ نظرا لكونه مهددا بشكل دائم من قبل الأحداث التى لا يمكن التنبؤ بها مثل وقوع حالات حب وممارسة جنسية وصراعات المال والمتطفلين الغرباء والمستحدثات التكنولوجية، والأطفال الجامحين والسلوكيات غير المحتشمة.. إلخ. وفى حال حدوث تغييرات غير مأمولة يجب أن يقضوا على آثارها بواسطة فحصها ومناقشتها ومواجهتها. كما ترجع محدودية القدرة على الضبط

الاجتماعى للحارة إلى أن كل قاطنيها يمتلكون حياتين على الأقل؛ واحدة ظاهرة للعيان فى متناول رؤية كل الأشخاص؛ والأخرى مخفية عن عيون الآخرين. ويتم تقييم الضبط الاجتماعى عن طريق قوته الداخلية، ونظرا لأنه يعزل الحارة عن العالم الخارجى بدرجة ما؛ فإن حياة قاطنى الحارة التى تُعاش خارجها تقع فيما وراء منظورها. وعلاوة على ذلك يلجأ القاطنون بقدر ما يستطيعون إلى حجب متعهم وهواياتهم الخاصة عن الآخرين بأقصى ما يستطيعون من قوة بسبب قوة الضبط الاجتماعى؛ مما يؤدى إلى خلق هوة كبيرة بين مظهرهم الاجتماعى وحياتهم الشخصية الحميمة.

يعطى التناقض بين العالمين الخاص والعام أهمية خاصة للأماكن الحميمة التى توجد تحت تصرف القاطنين، والتى تمثل مملكتهم الخاصة؛ حيث يعزلون أنفسهم بعيدا عن تهديدات وقلاقل الحياة. إن الأماكن الخاصة داخل الحارة تكون فى معظم الأحوال موصولة بأماكن وأعمال خارج الحارة، وتتخلق بهذه الطريقة أنماط لحياة وربما لهويات تتجاوز حدود الحارة، يتم بناؤها عبر التوازن بين القوى الخارجية والقوى الداخلية. إن تلك الحيوات البعيدة عن المراقبة العامة، كما سنرى، يتم ربطها غالبا بأماكن متخيلة؛ أى تلك الأماكن التى اخترعها وحلم بها القاطنون، والتى تهب المكان الذى يعيشون فيه معانى إضافية محددة. وسوف نشرع الآن فى توضيح كيف انعكست هذه المكونات المكانية الثلاثة على شخصيات الرواية الرئيسية، وهى شخصيات لديها اهتمام مميز بالمكان.

سوف نبدأ بشخصية دخيلة على المكان؛ هى شخصية عويس، الصعيدى الشاب الذى ذكرناه فيما سبق. فمنذ وصوله إلى القاهرة وهو دائم التجوال، يحلم بأمن القرية وبامتلاك مكان خاص ليعيش فيه. فى البداية يتم إيواؤه فى مقهى يمتلكه صعيدى، يمثل ملجئًا للمهاجرين من صعيد مصر. بعد ذلك يُصبح عويس عاملا فى مخبز فى حارة الزعفرانى؛ حيث ينام إلى جوار فرن العيش. لكن المكان غير مريح وفاسد، علاوة على ذلك يُطرد عويس بعد حادثة مع واحدة من النساء اللاتى حاولن أن يُغرينه بصفة مستمرة. ويستطيع فى النهاية الحصول على

وظيفة فى حمام عمومى؛ كمدلك للرجال الأثرياء. ويمكنه ذلك من كسب مال يكفى لتأجير حجرة صغيرة تحت سلالم أحد المنازل فى الحارة، وهكذا يتحقق واحد من أحلامه بأن يكون لديه مفتاح خاص بـ"شقته". فى غضون ذلك يظل ارتباطه بقريبه الصعيدى وبماضيه حيًا من خلال زياراته لمقهى الصعيدى؛ حيث يسلى صاحب المقهى بقصص مخترعة عن القرية، واصفا كيف بنى أحد وجهاء القرية قصرا جميلا من حجارة قرميدية. وفى هذه القصص المنتحلة تتضافر الأمكنة الفعلية مع تلك التى يحلم بها أو يتخيلها: بيت آمن وحياة وادعة فى القرية[1].

يُعد رأس الفجلة من مشاهير قاطنى حارة الزعفرانة، وهو قزم مشوه متزوج من شابة جميلة ممتلئة بالحيوية تُدعى فريدة. يمتلك رأس الفجلة دكان خضروات يمثل إحدى النقاط المحورية للحى؛ حيث يُباع الطعام ومستلزمات المعيشة الأخرى. وهو يملك علاوة على ذلك سردابا واسعا لا يدخله أحد غيره، يجمع فيه كل أنواع السلع والأنتيكات والأشياء التى يشتريها من المزادات العلنية ومحلات الأنتيكات. السرداب فى المقام الأول هو حجرة سرية؛ حيث يستطيع رأس الفجلة إظهار هواجسه أمام بضائع مادية مكدسة. تُحفز أنشطته السرية على النميمة وتنشَط التخمينات حول ثروته الضخمة وتعاملاته السرية، وتتزايد النميمة بعد أن تقنعه زوجته بأن يصحبها فى إجازة سنوية إلى مصيف بحرى؛ حيث يهرب الاثنان من مراقبة الحارة. وأخيرًا فإن أم رأس الفجلة تعيش فى حجرة منفصلة فوق سطح البيت، وهى تطل من حين لآخر فى صورة عجوز قبيحة تراقب المارة بنظرة متفحصة[2].

الداطورى هو الصعيدى مالك المقهى الذى يقع فى مدخل الحارة. ليس المقهى مجرد مكان يجلس فيه سكان الحارة، بل هو أيضًا، وربما فى المقام الأول، مكان وسيط تتداخل فيه الحارة مع ما يجاورها. ينتمى المقهى إلى الحارة لكنه، جزئيا

---

(١) المرجع السابق، ص٣٦-٤٢.
(٢) نفسه، ص١٤-١٦، ٢١.

على الأقل، يقع خارجها. وهو يشبه بوابة الحارة، والداطورى (مالك القهوة) يرمز لحارسها. إنه شخص دائم الإنصات، نادر التكلم، يلتقط قصص الناس وخبراتهم ويقيِّمها فى صمت. يحلم بعمارة يخطط لبنائها فى المستقبل، ويدقق فى اختيار الناس الذين سوف يسمح لهم بتأجير شقة. تتشكل العمارة لبنة لبنة، ويعاد تصميمها فى عقله، بينما تتزايد قوائم المؤجرين المحتملين. فى غضون ذلك يندمج الداطورى نفسه فى الحى، ويربط كينونته بحجارة الحى، التى أصبحت جزءًا من جسده ومن حياته[1].

تتوزع حياة حسن أنور أفندى بين المكتب الذى يعمل فيه خارج الحارة، ومنزله داخل الحارة. المكانان متناقضان كلية؛ فى المكتب يصبح منغمسا فى وضع مهين مع موظفين حكوميين آخرين، فى صراع على الترقيات والامتيازات الخاصة ورضا رؤسائهم. فى المكتب يكون دائم التعرض للمهانة والوخز، وعادة ما يكون ذلك بسبب أفعاله، مثل دأبه فى محاولة إرضاء الآخرين، ووسوسته الشديدة فى أدائه لعمله. يحلم بالعظمة الشخصية، وبأن يكون محل تقدير الآخرين، وهو حلم أُجهض باستمرار فى المكتب، لكنه يحاول أن يحققه فى المنزل بكل ما أوتى من قوة. فهو فى المنزل صاحب السلطة العليا والقاسية، ويفرض نظامًا صارمًا على زوجته المستكينة وابنيه المراهقين حسان وسمير، فهو يمنع زوجته بشكل صارم من الاختلاط بغيرها من النساء فى الحارة، ويحذر ولديه من الوقوف فى البلكونة أو التسكع فى الشارع. ولا تقتصر هواجسه على الطاعة والاحتشام والإحساس بالواجب، بل كذلك الخوف المهلك من السلطة والافتقاد العضال للثقة بالذات. ومع ذلك، يخوض فى أحلام اليقظة حروبا تجعله مشهورا أمام جماهير مجهولة، وحينها يصوغ مانشيتات الصحف التى يتخيل أنها سوف تُفرِد صفحاتها لمآثره[2].

توضح هذه الشخصيات الأربعة باهتماماتهم المتعددة هواجس الحارة مع المكان. تلك الهواجس التى تنعكس على شخصيات أخرى مثل عاطف حامل الشهادة الجامعية الذى يغادر الحارة من أجل مغامراته الداعرة، ويغوى عشيقته

---

(١) نفسه، ص ٧٨، ٨٥ ـ ٨٦.

(٢) نفسه، ص٤٢-٥١.

روض بالمجىء إلى غرفته، والأسطى رومانة، الناشط السياسى الذى لا تزال ذاته الأخرى قابعة فى زنزانة السجن الذى أُطلق سراحه منه لتوه، وفؤاد التكرلى الذى يعمل قوادا لزوجته، ويحضر لها "أقاربه" من خارج الحارة، والبنَّاء وزوجته اللذين يقصران اهتمامهما على انتظار خطاب من ابنهما الذى ترك المنزل منذ سنين مضت ليعمل بحارا ويسافر حول العالم. كل الشخصيات غارقة فى فضاء الحارة الذى تدور فيه أنشطتهم الخاصة، لكن معظمهم لديه حياة إضافية خارجه. إن الحدود الخارجية للحارة ليست غير قابلة للاختراق، بل إنها مسامية، بينما الحدود داخل الحارة نفسها صارمة وحصينة. وأخيرًا، يخلق قاطنو الحارة أماكنهم فى أحلامهم وآمالهم، تلك الأماكن تكون بالنسبة إلى البعض منهم حقيقية كالأماكن التى يعيشون فيها، والتى هى إلى درجة ما مخلوقة أو مخترعة بواسطتهم. هذه الأماكن تتأثر بالتراتبية الاجتماعية التى ترسخت داخلهم، والتى تتشكل من توازن دقيق من المزايا والعيوب المتراكمة داخل وخارج الحارة. هذه التراتبية تحرسها بعناية امرأتا الحارة الهائلتين؛ الست بثينة وأم يوسف اللتان كانتا متورطتين فى سباق متواصل للفوز بالمتع الجنسية والمكانة الاجتماعية.

لقد تعرض البناء الاجتماعى المتقلقل لحارة الزعفرانى، بشكل مفاجئ، لحدث ذى عواقب خطيرة. يعلن شيخ عجوز انتقل حديثا إلى الحارة(*)، ويعيش فى

(*) وفقًا للرواية، لم ينتقل الشيخ حديثا إلى الحارة؛ بل إنه موجود فيها منذ زمن لم يستطع أحد من قاطنى الحارة تحديده. فأم رأس الفجلة العجوز تذكر أنه باركها وهى طفلة (ص٥٧ من الرواية)، والصول سلام يذكر أنه جاء مع أخته التى لم تكن تنجب ليباركها الشيخ، وكان عمره وقتئذ ثمانى سنوات (نفسه ص٥٦)، فى حين كان عمره وقت وقوع الطلسم ٧٥ عامًا (نفسه ص١٤٦). وقد تنبأ الشيخ، على سبيل المثال، بوفاة ابن الست أم سامية فى عام ١٩٤٤، بينما تدور الأحداث فى أواخر الستينيات أو أوائل السبعينيات؛ استنادا إلى التواريخ الخاصة باعتقال رمانة الذى ذكر أنه اعتقل لمدة ١٠ سنوات متصلة فى الفترة من ١٩٥٤ إلى ١٩٦٤، ثم اعتقل لمدة أربع سنوات متفرقة. وربما يؤدى إغفال هذا الوجود الذى يبدو أزليًا لشخصية الشيخ فى الحارة إلى تهميش الطابع الأسطورى للحكاية. (المترجم).

غرفة صغيرة فى البيت الذى يسد الحارة، أنه قد طلسَم الساكنين؛ وهو ما يعنى أن جميع رجال الحارة فيما عدا رجلاً واحدًا سوف يصبحون عاجزين جنسيًا، وأن كل رجل يضاجع امرأة زعفرانية سوف يصيبه العجز أيضًا. ويصبح الغرض من الطلسم واضحا بالتدريج؛ فحارة الزعفرانى ليست إلا المنطقة الأولى التى سوف يتغير العالم كله انطلاقا منها، وسوف يضمن ذلك التحول من عصر إلى عصر آخر: عصر ينتهى فيه الظلم ويسود العدل والسلام. وسوف تعم هذه الجنة العالم بأكمله، ولكن تحقيق ذلك يتطلب إعادة تنظيم الحارة بشكل جذرى. فعلى الناس أن يناموا فى الثامنة مساءً، وألا يغادروا الحارة قبل السابعة صباحا، ويشمل التغيير صيغ التحية المعتادة، ومنع جميع المشاجرات أو المشاحنات، وأن يحصل كل شخص على عشائه من نقطة توزيع عامة، وتعيين بعض الأشخاص ليكونوا بمثابة ناقلى الأخبار والتعليمات من الشيخ وإليه[1].

كان للطلسم الذى كشف عنه الشيخ تأثير مباشر فى عزل الحارة عن العالم الخارجى بواسطة حدود غير مرئية. لقد أصيبت الحارة بالْلعنة، وكل شخص يدخلها يخاطر بأن يصبح عنينا. لقد انقسم العالم فجأة إلى ميدانين؛ داخل حارة الزعفرانى وخارجها، وأصبح قاطنو الحارة موصومين بانتمائهم المكانى. وتبعا لذلك انقسمت الدلالة المتضمنة فى الطلسم بسهولة إلى مقولتين؛ رد الفعل داخل حارة الزعفرانى وخارجها.

من الواضح أن التأثير الأولى لفقدان الرجال لقدرتهم الجنسية قد ظهر فى الحياة الزوجية لأبناء الحارة، وقد تأثرت الست بثينة وأم يوسف على الخصوص تأثرا كبيرا. لقد تضررت بعض الشخصيات بشكل مباشر من جراء توقف أنشطتهم الزوجية أكثر من غيرهم. على سبيل المثال لم يعد التكرلى قادرا على اصطحاب الزبائن لزوجته، ولم يعد عويس قادرا على الأداء المتوقع منه فى الحمام، ويرى عاطف أن العلاقة الناشئة بينه وبين روض الفاتنة قد فسدت،

---

(١) نفسه، ص٦٧-٦٨، ٨٤، ٩٩، ١١٥ ـ ١١٦، ١٢٧ ـ ١٢٨.

وفريدة والست بثينة أصبحتا ضجرتين. وقد حُرم الرجال، مع ذلك، من حريتهم فى التنقل بين الحارة والعالم الخارجى، إضافة إلى حرمانهم من قدراتهم الجنسية، وأصبحوا موسومين بأنهم "زعفرانية"، وتزامن ذلك مع فقدانهم السيطرة على حيواتهم الإضافية خارج الحارة. وهكذا سُلبت منهم قوتهم الجنسية وسيطرتهم على المكان فى الوقت ذاته، ويؤدى هذا إلى انهيار البناء الاجتماعى بأكمله. فى داخل الحى يتمرد أبناء حسن أنور على أبيهم، ويدفعونه إلى التبرؤ من أحدهما وتحطيم الأسرة النموذجية التى كانت متماسكة معا بمثابرة وطيدة، وتهجر فريدة رأس الفجلة فى النهاية، وتترك ست بثينة زوجها، وينغمس الداطورى فى الكآبة، ويتجمد المشروع الذى كان يعتزمه لبناء "عمارته"[1].

قام الشيخ بتعيين عويس، الشاب الدخيل على الحارة، متحدثا باسمه، وهى مهمة رفعت مكانته فجأة بين الزعفرانية. ولم يعد مسموحا لعويس مغادرة الحارة، أو زيارة مقهى بلدياته الصعيدى. يمكنه أن يتجول فى ذكرياته وأحلام يقظته فحسب، يستغرق فى ذكريات طفولته فى القرية، حيث لم تكن هناك حدود تقيده، وكان بإمكانه أن يذهب إلى أى مكان يريده دون أن يخضع للتأنيب أو العقاب. وعلى المنوال نفسه يشعر الأسطى رمانة أنه يعيش فى سجن آخر، وهو يجتاز المحنة بطريقة مذعنة، محاولا التكيف مع الموقف الجديد. وفى الواقع فإن الوحيد الذى يثور على الطلسم هو التكرلى، الذى يحاول دون جدوى تأليب زبائنه من خارج الحارة على الشيخ. لقد تحول بعض السكان إلى ضحايا لانهيار البنية الاجتماعية، وسكنتهم الهواجس. يتخيل حسن أنور أفندى نفسه قائدا عسكريا يشن حربا شاملة على القوات المتحالفة للشيخ، ورئيسه فى العمل، وينتهى به المطاف إلى المصحة العقلية. أما الست بثينة التى تقيدت بفضاء

---

(١) نفسه، ص ٧٩-٨٢، ٨٢ ـ ٩٤، ١٤٢ ـ ١٤٣، ١٧٧ ـ ١٨٢، ٢٤٠ ـ ٢٤٢، ٢٦٦.

الحارة حتى الآن فإنها تحطم القيود، وتشرع فى التجوال فى الشوارع، تملؤها الوساوس بأن الموت سوف يختطفها حين تتوقف[1].

تظل قهوة الداطورى أرضا مشاعا أو فضاءً فاصلا بين الحارة وبقية العالم. فى هذا المكان يستقر الصحفيون ومخبرو الحكومة، آملين فى الحصول على لمحة مما يحدث، وخائفين من تأثير الطلسم الذى لا يمكن التنبؤ به. وبالطبع تعلن الصحف عن الأحداث فى عناوين رئيسة، وتعرف الحكومة فى ذات اللحظة الخطر الذى يهدد سلطتها، وتحرك على الفور جهازا كاملا من المنظمات والهيئات الرسمية التى تشمل؛ هيئة الأمن الأعلى، خاصة قسم مكافحة التعصب الدينى والأفكار الهدامة، واللجان القومية للشئون المختلفة، وكل هذه الهيئات تُشرف عليها اللجنة العليا لأحوال حارة الزعفرانى. تنتاب هذه الهيئات جميعا حالة من الذعر الدائم عندما تدرك أن الأمور قد خرجت عن نطاق سيطرتها، وأن انتشار الطلسم خارج الحارة على وشك الوقوع. لقد طُرحت فكرة أن يُفرغ المكان من قاطنيه، وأن يوزّعوا على شقق تملكها الدولة فى المدينة، كى تتمكن الحكومة من هدم حى الزغفرانى. على أن يكون هذا الفعل مصحوبا بحملة إعلامية تُخصص لافتتاح خط نقل عام جديد يمر عبر المنطقة. ومع ذلك فقد اعترض على هذا الإجراء مندوب الهيئة العليا للمحافظة على الآثار، الذى يدَّعى سلطته على مبانٍ عديدة فى الحارة[2].

لا تكشف المقاومات غير المنظمة التى تقوم بها أجهزة الدولة إلا عن انهيار قوة الحكومة فى هذه اللحظة، وأنها فقدت سيطرتها على فضاء الحارة الذى كان يتم تنظيمه فى إطار وكالات متخصصة فى المراقبة والصيانة. وبينما تتجادل السلطات الرسمية فى يأس، يعلن الشيخ أن تقويما جديدا سوف يقدم لحارة الزعفرانى، وأن المنازل سوف يعاد تنظيمها بحيث يسكن النساء والأطفال فى

---

(١) نفسه، ص ٧٢، ٨٨، ٩٧، ١١٥ ـ ١١٧، ١٤٥، ١٥٦ ـ ١٦٥، ١٩٥، ٢٤٢.

(٢) نفسه، ص ١٣٥-١٣٦، ١٨٣ ـ ٢٠٣، ٢٤٣ ـ ٢٤٩.

المنازل ذات الأرقام الزوجية، ويسكن الرجال فى المنازل ذات الأرقام الفردية. وترد فى نفس الوقت رسائل من بقاع مختلفة من العالم تؤكد أن الطلسم قد انتشر فى دول مختلفة من العالم[1].

حجر الضحك

قبل أن نشرع فى تقييم الأبعاد المكانية فى طلسم حارة الزعفرانى سوف نعرج، أولا، على الرواية الثانية لمناقشتها، وهى رواية الأديبة هدى بركات "حجر الضحك"، التى نُشرت فى عام ١٩٩٠.

تقع أحداث حجر الضحك، مثل رواية وقائع حارة الزعفرانى، فى بيئة مدينية مميزة، هى مدينة بيروت أثناء اضطرابات الحرب الأهلية. تُوضع المدينة فى مناسبات عدة فى حالة تعارض مع المناطق الريفية، تلك المساحات الجبلية الشاسعة بجوها وظروفها "البدائية" وانعزالها عن الحياة المدينية. ومع ذلك فإن سمات المدينة فى هذه الرواية تتحدد إلى درجة كبيرة بواسطة "غزو" جحافل القرويين الذين جاءوا إلى بيروت بهدف تبنى نمط حياة جديد، وكسر ارتباطاتهم بقراهم الأصلية. لقد امتصت القرى المحيطة ببيروت، والتى تضخمت بشكل سريع جدا إلى درجة أفقدتها استقرارها العتيق. ولم يُعطَ البشر الذين احتشدوا فى المدينة أنفسهم أى وقت لكى يستوعبوا بيئاتهم. بل انغمسوا فى لذات جسدية ومادية عابرة، سالبين المدينة روحها، ومستولين على مصدر قوتها. إن المهاجرين هم نقيض سكان المدينة الأصليين الذين بنوا مدينتهم بعناية عبر السنين، فى انسجام مع إيقاعات الوقت[2].

لقد أدى تضخم بيروت إلى تمزق الحياة الاجتماعية، وهو ما مكن قوى الحرب من دخول المدينة. لقد أكملت الحرب الأهلية تدمير البنية المكانية

---

(١) نفسه، ص ١١٥-١١٦، ٢٨٣، ٢٥٢ ـ ٢٧٨. 283، 278-252.

(٢) حجر الضحك، ص ٢٠.

لبيروت، وهو تدمير كان قد بدأ بالفعل على يد القادمين الجدد، مقسمة إياها إلى مستويات مختلفة؛ ليس بامتداد الحدود الطائفية مثل الخط الأخضر الفاصل بين شرق بيروت وغربها فحسب، ولكن أيضًا فى الأحياء والشوارع الخاضعة لسيطرة العديد من الجنرالات العسكريين ورجال العصابات، الذين عسكروا فى أفضل بقاع المدينة وأكثرها استراتيجية. هنا يُصبح لدى بنية قوة السلطة حدَّة العنف العشوائى والحرب، وذلك بعد أن فقد إطار السلطة المشروعة والترابط الاجتماعى مكانيهما. لقد فرض العنف نظاما مكانيًا، وتبعا لذلك تم عزل الناس بعضهم عن بعض. أُجبر الناس على ترك بيوتهم، وتشكلت ملامح بيروت جزئيًا بواسطة سكانها الذين لم يعودوا يسكنونها، هؤلاء الذين فروا إلى مناطق أخرى فى المدينة، أو ماتوا أو غادروا إلى منفى خارجى. هؤلاء الذين تركوا المكان تغيب أجسادهم فحسب، حيث لا يزال شذاهم يعبق فى الأمكنة التى قطنوها يوما ما، وأشياؤهم التى تركوها خلفهم لم تُمس، وصورهم تملأ حوائط الشوارع.

داخل هذه البيئة المكانية المشوهة إلى حد البشاعة، يحاول خليل، بطل الرواية، أن يجد- وربما بمعنى أدق أن "يخلق" أو ينال بجهده المتواصل- فضاءه الخاص. إنه مثقف حساس، غير متيقن من طبيعة ميوله الجنسية، وغير قادر على تحديد دوره فى المجتمع المتفسخ المحيط به. من بين استراتيجياته للبقاء حيًا تقسيمه للعالم من حوله إلى ميدانين؛ العالم "فى الخارج"، المحكوم بالعنف، فضاء الشوارع والمنازل الخاوية، المسكونة بأشباح الحرب الشريرة، والمتجردة من جوهرها بسبب غياب قاطنيها؛ والعالم "فى الداخل" الذى يشمل فى البداية شقته الخاصة التى يحرص على إغلاقها بشكل محكم أمام تأثيرات العالم الخارجى. فبعد كل جولة من جولات القتال ينظف شقته ويلمعها بإتقان حتى تُصبح نظيفة نظافة غير عادية، ومغايرة بوضوح للعالم الخارجى القذر والفوضوى. هذا الإلحاح المرضى على نظافة الشقة يعزز من الحدود الفاصلة

بين العالمين، ويوفر ملجئًا لخليل يستطيع أن يعيش فيه بدون حاجة إلى التورط فى أحداث العالم الخارجى[1].

لقد ارتبطت شقة خليل - التى تمثل فضاءه الخاص- بالشقة التى تعلوها ارتباطا لا ينفصم، حيث كانت تعيش الست إليزابيل، وهى عجوز كان ابنها ناجى صديق خليل الحميم. تنتمى الست إليزابيل وشقتها إلى حاضرة بيروت القديمة، ذات الجذور العميقة فى البنية الاجتماعية والمدينية نتيجة تطورها عبر رحلة طويلة من الزمن. حين رحلت الست إليزابيل إلى بيروت الشرقية تركت شقتها تحت رعاية خليل حتى تعود. وعلى الرغم من أن كل شىء فى الشقة يبدو وكأنه يشير إلى أن قاطنيها قد غادروها بشكل مؤقت فإنه قد أصبح واضحا تدريجيا أن المكان سوف يبقى فارغًا، وأنه واقع تحت خطر الابتلاع من قِبَل أرواح الشارع الشريرة. بمرور الوقت يتضح افتقار المكان إلى ما هو أكثر من قاطنيه الغائبين، الذين يبدون كأنهم قد قضوا نحبهم وتلاشوا. حين يتحطم أحد الشبابيك بسبب انفجار قنبلة فى الشارع يكشف الغبار المقتحم أن المكان الخارجى يغزو الشقة ببطء، ويحاول إخضاعها لهيمنته. ويبذل خليل أقصى طاقته لكى يحول دون حدوث هذا الانتهاك، وأن يقاوم ضغوط العالم الخارجى[2].

لم يؤد الصراع إلى تشظى ميدان المكان الخارجى فيزيقيا فحسب، لكنه أيضًا قُسِّم إلى أماكن ترتبط بأحداث الحرب بطرق مختلفة. أولا: هناك المكان الخاص بمحطة الإف إم F M، الإذاعية التى بدأ خليل فى الاستماع إليها بعد فترة. إنها تتكون من شبكة متحدة من مجموعة من البشر الذين يُشبهون «خليل»، يعيشون فى فضاء مفصول عن واقع العنف، محتجبين فى شققهم، ويستطيعون التواصل فقط عبر المركز "الطقوسى" للمحطة الإذاعية التى تخلق نوعا من المكان

(١) المرجع السابق، ص١٣-١٤.
(٢) نفسه، ص٢٠-٢٦.

الافتراضى، متجاوزة الحدود التى فرضتها الحرب. ثانيًا: هناك "ساحات الموت" خاصة فى أماكن انفجار السيارات المفخخة، حيث لا تزال أرواح الضحايا ترفرف فى انتظار رحيلها النهائى من العالم المادى. إنها تظهر كذلك على وجوه القتلى الملصوقة صورهم على الحوائط، تلك الوجوه التى تبدو مندهشة وقلقة من موتها المفاجئ. يعى خليل وعيًا فيزيقيا وعقليا مرهفا وجود مثل هذا المكان الممتلئ بالأرواح المستسلمة والأشباح الشريرة التى تحاول بهمَّةٍ أن تسيطر على الأمكنة التى خلفها المغادرون. وبالمثل ثمة فضاء تحت أرضى تهيمن عليه الفئران والحشرات والقذارة التى تقتحم عنوة الممتلكات البشرية، وتحاول أن تغتصبها وأن تصبح المسيطرة عليها. المكان الأخير هو فضاء مبنى الجريدة، حيث يعمل أحد أصدقاء خليل صحفيا. هذا المبنى مندمج كلية فى فضاء الحرب، فيما عدا أنه، وكما لو كان ذلك عبر اتفاق عام لافت، لم يُضرب قط، أو حتى يتهدده التدمير. فالناس يدخلون ويخرجون، ويتتابع تدفق أخبار الحوادث، ويبدو أن الناس ينتعشون فى دوائر الموت والدمار. إنه فضاء مسامى بشكل متأصل، يتفاعل مع العالم الخارجى كما لو كان رئة تتنفس العنف مع كل شهيق. ويحاول الصديق الصحفى مرة إثر أخرى أن يجذب «خليل» إلى هذه البيئة المتحركة، وربما النشيطة[1].

بعد أن لخصنا "الخريطة العقلية" لخليل يمكن أن نتمعن فى الموقف الذى يأخذه خليل داخل هذه الخريطة، وكيف يرتبط بطبيعته ونفسيته. على الرغم من كل ما سبق، قام خليل بموضعة وإنتاج مجموعة من الأماكن "المتلاصقة" التى قدمنا ملامحها فيما سبق بهدف إشباع بعض الاحتياجات الداخلية. بشكل أساس، يُعد خليل شخصًا مُخنثا، لديه رغبات ذكورية وأنثوية فى الوقت ذاته، لكن الشق الأنثوى منه يبدو مسيطرا. يقع خليل فى حب أفلاطونى لناجى، وهو ليس صديقه فحسب، بل يُعده أخًا له نتيجة الرعاية الأمومية التى تفيضها عليه

(١) نفسه، ص ٣٧، ٤٢ ـ ٤٥، ٤٨ ـ ٤٩، ٥٠ ـ ٥٢، ٧٨ ـ ٨٥.

الست إليزابيل. فور مغادرة ناجى والست إليزابيل لشقتهما، وما يستتبعه من حرمانه من هذا الغطاء المحكم الواقى، تأتيه أنباء مقتل ناجى برصاصة قناص. ويثبت فى النهاية أن ناجى الذى ظن خليل أنه بعيد عن أن يكون مرتبطًا بدائرة العنف، كان يعمل بالفعل عميلا لأحد الأحزاب، وأنه كان متورطًا فى مكايد ومخططات غادرة. يُحطم هذا الاكتشاف رؤية خليل للعالم التى شكلها بعناية، خاصة بعد أن تتكرر أمام عينيه سلسلة أحداث مشابهة حين ينضم ابن عمه - الذى جاء مع والديه من قريته ليعيش فى شقة الست إليزابيل، والذى كان خليل يحبه- إلى مليشيات الحى الذى يقطن فيه، رغم إرادته، ومرغما بدرجة أو أخرى بسبب ظروفه. ويُقتل فى النهاية فى حادث إطلاق نار. وللمرة الثانية يتدخل الميدان الخارجى بعنفه اللامحدود فى حياة خليل ويحطم أقيم ما لديه، وهو ما يمثل فى الواقع الشىء الوحيد الذى يريد فعليا أن يجذبه إلى دائرة مجاله الداخلى[1].

يتجلى الصراع المتنامى بين خليل وقوى الحرب فى الأبعاد الفيزيقية والمتخيلة لفضائه. فجأة تنقلب شقته على نفسها، ويصبح جوها فاسدا وعدائيا، كما لو أنها تصحرت لعدة سنوات، وكما لو أنها لم تعد غرفته، وكما لو أن حجرة أخرى أكلتها، وحلت محلها، متظاهرة بحميميتها وألفتها القديمة. لم يعد تنظيفها كافيًا لاسترجاع مظهرها القديم والتخلص من عدائيتها. لقد اخترقتها الأشباح الشريرة، وسعت إلى إلحاقها بعالم الشارع. أصبحت مسرحا لقتال الأشباح التى تخوض حربا بهدف السيطرة على المكان، توازى الحرب التى تجرى فى الشوارع. فى غضون ذلك كانت شقة الست إليزابيل قد خسرت حربها بالفعل. هُشمت نوافذها، وغطاها الغبار واحتلتها الأشباح الشريرة بشكل دائم. لقد أصبحت جزءا من الشارع، اختفت منها أرواح قاطنيها السابقين، ماتت الأشياء وتبخرت الذكرى. يستأنف خليل القتال مرة أخرى، ويؤجر الشقة إلى أسرة عمه اللاجئة،

---

(١) نفسه، ص ١٢٥-١٢٧، ١٣٥، ١٥٢ ـ ١٥٩.

لكن المكان يفشل فى استعادة جوه القديم. فالأسرة عابرة، وليس للمكان روح ولا استقرار، إنه فضاء لا شخصى مثل مكتب بريد. لم يعد يمكنه أن يندمج مع ميدان عالم خليل المنفصل عن القوى الخارجية. عندما رحلت أسرة عمه بعد وفاة يوسف تلقى خليل تحذيرا من صديقه نايف بأنه إذا ظلت الشقة غير مسكونة فإن إحدى المليشيات سوف تقتحمها وتحتلها؛ لذا من الأفضل تأجيرها. مذعنًا، تخلص خليل، من بعض الأثاث، وأجر الشقة لامرأة عجوز ابنها أحد الشخصيات السياسية البارزة. ومع ذلك سرعان ما وجِدت السيدة ملقاة على أرض الشقة، مقطوعة الرقبة[1].

تحت ضغط هذه التطورات ينهار التنظيم المكانى لخليل، ويُدمّره هذا حرفيًا تقريبًا. يبدأ فى المعاناة من قرحة المعدة التى تجبره على أن يهجر ميدانه، وأن يعزل نفسه لبعض الوقت فى مستشفى لكى تُجرى له عملية جراحية. تتمتع هذه المستشفى بجو ودود للغاية، وتنعزل كلية عن العالم الخارجى. يتمتع فضاء المستشفى بضوئه الخاص الذى لا ينقطع، وبهوائه الخاص، وبدرجة حرارته الخاصة، وبممرضاته الفلبينيات اللواتى يتكلمن لغة عربية مكسرة. فى هذا المكان تسير الحياة وفق دوائر مستقلة بذاتها بشكل كامل، لها إيقاعها الزمنى الخاص. إنه مكان مناقض لمبنى الصحيفة الذى سبقت الإشارة إليه؛ فى كونه محصنًا ضد الأحداث الخارجية، وكونه مكتفيا بذاته، ومحميا بشكل كلى كما لو كان رحم أم. يجرب خليل هنا زمنا من النعيم الوافر، وبعد اجتيازه حافة الموت يُشفى كما لو كان إنسانا ولد من جديد[2].

يُنظف خليل شقته فور استعادته لصحته، وإن لم يكن بشكل مهوّس كما كان من قبل، ويخلى شقة الست إليزابيل ويؤجرها لامرأة شابة. ويبدأ فى الاختلاط مع أشخاص متورطين فى الحرب وفى أنشطة مرتبطة بها. وفى النهاية يغتصب

---

(١) نفسه، ص ٤٥-٤٦، ٥٢، ٥٥، ٧١ ـ ٧٢، ٩٣ ـ ٩٦.
(٢) نفسه، ص ١٨٤-٢٠٠.

المرأة الشابة، ويستخدم المنزل لتخزين الأسلحة، ويطرد المرأة من الشقة لكى يُصبح قادرا على توقيع عقد إيجار مريح. يبدأ فى ارتداء سترة جلدية، ويقرر أن حياته الحقيقية قد بدأت[1].

نماذج مكانية

لكل من الروايتين، اللتين ناقشناهما فيما سبق، منظور وشخوص متباينة بشكل واضح. ورغم ذلك يمكن أن نرى نمطًا متشابها؛ خاصة فى تمثيل الأمكنة وتوظيفها فى بنية القصة. إن المفتاحين المحددين لهذا النموذج هما أولاً: النزوع إلى الفصل القسرى segregation، وثانيًا: النزوع إلى التكامل integration، والنزوعان كلاهما يتفاعلان فى سياق عملية التحول. تنفصل حارة الزعفرانى عن العالم الخارجى، وتصبح عالما صغيرا مكتملا بذاته ومحكومة كلية بقوى داخلية، وبالمثل فإن حجرة خليل شبيهة بملجأ، فهى موصودة أمام قوى الحرب والتدمير. فى النهاية يُعاود كلا المكانين تكامله مع أطر أوسع؛ فالحارة تصبح نواة لكيان يتمدد ليشمل العالم بأكمله، ويغتصب الشارع حجرة خليل ببطء. النمط الذى يحدث وفقه هذا التحول ربما يمكن مقارنته على أفضل نحو بمثال مأخوذ من الأنثربولوجيا هو شعيرة الارتحال.

لقد عُرف النموذج الإرشادى لشعيرة الارتحال فى معناه العام بأنه "شعيرة تُصاحب كل تغير فى المكان والحالة والمكانة الاجتماعية والعمر". تتكون هذه الشعيرة أساسًا من ثلاثة أطوار؛ الطور الأول: طور الانفصال عن السياق الاجتماعى القائم؛ والطور الثانى: طور التهميش؛ والطور الثالث: طور التجميع أو إعادة الاتحاد. يتميز الطور الأول بالسلوك الرمزى الذى يشير إلى فصل فرد أو جماعة عن بنية اجتماعية ما أو عن نسق من "المحددات الثقافية". الطور الثانى

---

(١) نفسه، ص ٢٠٦-٢٥٠.

موسوم بغموض حالة الفاعل الشعائرى الذى يُنأى به عن التأثيرات المؤسسة للعالم الخارجى. والفاعل هو شخص "يصعب إدراكه"، لا تتحدد حالته وفق تصنيفات قارة، أو عن طريق فرض القوانين والعادات والتقاليد. تحقق غموض هذه الحالة عن طريق إقصاء كل العلامات المميزة التى تشير إلى المكانة أو الموقع أو الطبيعة التراتبية داخل العالم الخارجى، وخلق حالة انسجام تُعِدُّ الفاعل لوضعٍ جديد سوف يكتسبه بعد إعادة اتحاده بالعالم الخارجى. وأخيرا، فإن طور إعادة التجميع يمثل إعادة اندماج الفاعل فى الإطار الاجتماعى والثقافى فى وضعٍ ومكانةٍ جديدين، ويصبح معززا بقدرات وحقوق ومسئوليات جديدة. وهكذا تكتمل دائرة التحول داخل بيئة منظمة بنائيًا[1].

هذا النوع من التحولات له بعد مكانى مميز؛ نظرًا لأن الفصل ينطوى دائما على بعض مفاهيم الإقصاء والعزل. تُعنى شعيرة الارتحال بالحدود التى لا يمكن اجتيازها بدون بعض أشكال إعادة بناء علاقة الفرد مع بيئته، التى يمكن أن تتحقق فحسب عن طريق عزله عن هذه البيئة، والإبقاء عليه فى فضاء بالغ القداسة يستطيع فيه أن يتخلص، داخليا وخارجيا، من الحالة التى فرضتها مكانته السابقة. يصبح التحول انمساخًا، لكنه انمساخ مخفى بعناية فى الطقوس التى تعيد تشكيل تصورات الفاعل للمكان والزمن. فى النهاية تعد الأبعاد المكانية لشعيرة الارتحال جوهرية لكنها تكتسب معنىً فحسب من خلال الأفراد أو الجماعات التى تجتاز عملية التحول. فى الروايتين المدروستين كذلك يمثل النمط المكانى انعكاسا وربما بُعدًا من أبعاد الانمساخ الذى يعترى تجربة الشخصيات الرئيسة، والذى يغير حياتهم ومكانتهم فى بيئتهم تغييرا كليًا.

يمكن تتبع مراحل عملية التحول فى رواية الغيطانى بسهولة. أولاً: يتم عزل الحارة عن العالم الخارجى، وهكذا تنفصل حيوات ساكنيها عن البنية الاجتماعية

---

(١) فيما يتعلق بشعيرة الارتحال يمكن الرجوع إلى فان جينب: "شعائر الارتحال". لندن/هنلى، وف. هنرى "العملية الشعائرية: البنية ونقيض البنية"، نيويورك، ١٩٩٥.

التى حددت بشكل طبيعى مكانتهم وحالاتهم. ثانيًا: يظل القاطنون فى حالة تشتت لبعض الوقت؛ تحطمت خلالها علاقاتهم داخل الحارة، وتساوت أوضاعهم؛ نظرا لأنهم لم يعودوا مرتبطين بالإطار الاجتماعى الخارجى بعد. ثم، ثالثًا: يبدأ تكوين علاقات جديدة، وترسيخ بنية اجتماعية ليس لها أى اتصال بالبنية الخارجية، والتى سوف تتكاثر ذاتيا لتحل محل البنى القديمة، وتغيِّر العالم بأكمله. تحققت عملية التحول عن طريق إبعاد الفواعل عن فضائهم الطبيعى، ووضعهم فى فضاء مغاير كليًا، يوحدهم بمجتمع ينتشر عبر العالم. تترسخ فى هذا المجتمع علاقات جديدة، وتُفرض قوانين جديدة تجعل موقع الحارة غير مناسب. إنه فضاء يفصل نفسه عن الماضى، ويفتح بابا أمام المستقبل، متعاليا على التنظيم المكانى القار. وبناءً على ذلك، فإن مرحلة إعادة التكامل ليست إعادة تكامل مع البنية الموجودة؛ بل العكس هو الصحيح؛ أى أنها إعادة تكامل العالم الخارجى مع البؤرة بالغة القداسة، التى تصبح المكان المهيمن على العالم والمجتمع الجديدين.

على الرغم من أن عملية تحول خليل فى رواية حجر الضحك تحققت بطريقة أكثر تدريجية؛ فإنه يمكن تمييز عدد من المراحل. منذ البداية يمثل خليل ما يمكن أن نطلق عليه شخصا "هامشيا" و"حالما"، ذا سمات شخصية غامضة ومشتتة، غير قادر على تحديد مكانته فى البنية الاجتماعية. يصبح هذا الغموض أكثر عمقا بعد حادثة وفاة ناجى التى تقوى من اتجاهه نحو عزل نفسه عما يحيط به. على الرغم من ذلك لا تحظى شقته بحماية مطلقة فى مواجهة العالم الخارجى، ويتم تهديدها بشكل مستمر بأن تبتلعها دائرة العنف. والمستشفى هو المكان الوحيد الذى كان يمكن أن يحدث فيه الانمساخ؛ حيث انفصل خليل عن القوى الخارجية بشكل كامل. يمثل المستشفى بيئة مستقلة بشكل كامل، تشبه رحم الأم الذى سوف يولد منه خليل من جديد. يشبه المستشفى كذلك ساحة الموت التى تحوم فيها أرواح الموتى، وفى الواقع فإن خليل أيضًا كان يحوم لبعض الوقت بين الموت والحياة. وعندما ينجو خليل يكتمل انمساخه، وعندما يعود إلى العالم

الطبيعى لا يجد أية صعوبة فى أداء دوره الجديد فى ميدان الحرب وبنية العنف التى رفض أن يستسلم لها من قبل.

هناك بُعدان إضافيان لانمساخ خليل. الأول: أنه تم ترميزه بالشفاء من مرض. ووفقا لقول مأثور لتوماس مان "تكون الأمراض عادة تجليًا مقنَّعًا لسطوة الحب، وكل الأمراض ليست إلا حبًا متحوِّلا"[1]. هذا الارتباط واضح فى حالة خليل، بل اقترحه خليل نفسه عندما سأل نفسه حائرا: هل تنبع الآلام التى أعانى منها من قلبى -حين أفكر فى ناجى- أم من أمعائى؟ القرحة هى التجلى الفيزيقى لحبٍّ تحوَّل إلى هوس محبط يُهدد بتدمير البطل. عندما يُشفى خليل يتحول أيضًا إلى إنسان جديد، فقد تم التخلص من القرحة ومن القدرة على الحب. ينجو خليل من العملية لكن جزءا من شخصيته "الذات الأنثوية" يكون قد مات.

والخلاصة أن النمط المكانى فى الروايتين يشكل عصب القصة، ويمدنا بالنقاط البؤرية لتطور الشخصيات وإطار تحولاتها. ويصبح التحول عملية بنيوية بسبب البعد المكانى للتحول، فيما يشبه شعيرة الارتحال. ومع ذلك، فقد ظهر تمثيلا العمليتين: ففى وقائع حارة الزعفرانى تشكلت جماعة تُمثِّل بصورة مصغرة شكل العالم المستقبلى، بينما فى حجر الضحك يُشذَّب شخص واحد ويتحول ليناسب بيئة اجتماعية معقدة.

الخاتمة

لقد ناقشنا حتى الآن استخدامات تمثيل المكان وتنظيمه فى بنية حكايات الروايتين المدروستين ومعنييهما. ومع ذلك فإن هذه التمثيلات لا ترتبط بفض مغاليق القصة فحسب، بل إنها تقوم بالتضافر مع أحداث القصة بالكشف - إلى حد ما - عن مقاربات المؤلِّفَين للمكان ومفاهيمهما عنه. ولمتابعة النموذج

---

(١) نقلا عن جى مايرز. المرض والرواية (١٨٨٠-١٩٦٠). نيويورك، ١٩٨٥، ص ١٠٤.

الإرشادى لليفبيفر يجب أن نتساءل: كيف أُنتج المكان؟ وكيف تم تصويره؟ وكيف ارتبط بالشخصيات التى تعيش فيه؟

من الثابت أنَّ المؤلِّفَين كليهما يؤمنان بوجود فضاء "مُخترع" يُنتَج من خلال الإدراك الحسى للشخص وخياله. هذا المكان المخترع يرتبط بالدرجة الأولى بالجسد، الذى يُحدد منظور الشخص، ومواقعه ومواقفه فى مواجهة الأشياء والأشخاص الآخرين، وحركته داخل المكان. وليس من قبيل المصادفة أنَّ تحوُّل الأمكنة فى الروايتين يوازيه تحول فى الحالة الفيزيقية للشخصيات الرئيسة. تؤثر قدرتهم الفيزيقية فى قدرتهم على خلق أو إنتاج المكان، ويتشوش إدراكهم للمكان بسبب الأضرار الصحية التى تصيب أجسادهم. ومع ذلك فإن اختراع المكان لا يقتصر على الدمج بين الحالتين الإدراكية والفيزيقية فحسب؛ فالمكان هو متخيَّل أيضًا. تضيف كل الشخصيات الرئيسة فى الروايتين بعدا لخبرتهم المكانية عن طريق "الحلم" بفضاء؛ إضافى بواسطة إضفاء معنى يتم تصوره بشكل واعٍ أو غير واعٍ على أنه "فضاء عقلى". يتمتع هذا الفضاء المتخيل بنفس درجة أهمية تنظيم المكان المادى، وذلك فيما يتعلق بسلوك الشخصيات.

هذا المكان الخيالى هو الذى يجعل الخبرات المكانية مكونا مهمًا لإدراك الأشخاص لهوياتهم. تحدد أحلام اليقظة عند الداطورى وذكريات عويس وهواجس رأس الفجلة كينونتهم، وتشرح علة كونهم هناك إلى حد كبير. الأماكن المتخيلة تنظم الأماكن المجرَّبة، تضعها فى مواقعها من تاريخ حياتهم، وتؤكد التحامهم بالحارة. إن هذا الشعور بالانتماء لا ينبثق عن التخيل والمشاعر الفردية فحسب، بل إنه علاوة على ذلك، يُنتَج أيضًا من خلال الفكرة الاجتماعية التى مؤداها أن الحارة هى كيان متميز، له شخصية محددة، محكومة بنظام من العلاقات الاجتماعية يتسم بدرجة ما من الثبات. تتحقق الهوية حين تتضافر المخططات الشخصية والاجتماعية للتنظيم المكانى. توجد مخططات مكانية

يجب أن تتوافق على نحو ما مع الإدراكات الشخصية والتى تتمتع بإيحاءاتها الخاصة للهوية.

إن العلاقة بين الهوية والمكان واضحة فى حالة حارة الزعفرانى. وعلى الرغم من أن الحارة قدَّمت كيانًا متوحدًا إلى حد ما، فإنها تُصبح كيانا متوحدًا بالقوة من خلال اللعنة. يتم فرض هوية جديدة على القاطنين، تقربهم فى البداية من بعضهم البعض ومن العالم الخارجى بطريقة راديكالية جديدة، ثم تربطهم بتجمع عولمى متشكل حديثا، يفصلهم كلية عن ذواتهم السابقة. يحدث تحول كلى فى حجر الضحك كذلك؛ مع أنه فى حالة خليل كانت الهوية متشظية وممزقة منذ البداية. لقد كانت موجهة نحو الست إليزابيل وناجى، فأصبحت مبعثرة برحيلهما. انعكس الاضطراب بشكل أساس فى الازدواجية بين المشاعر ذكورية وأنثوية، وفى عجز خليل عن تغليب أحدهما على الآخر، أو التوفيق بينهما. ويؤدى هذا الغموض فى الهوية إلى عزله عن الهوية الاجتماعية المؤسسة فى المكان الخارجى الذى لا يحتمل أى غموض، والذى تهيمن عليه الذكورية والعنف والانتهازية. لقد تحطم الانسجام بين تصوراته الشخصية للمكان وتصورات المجتمع للمكان نتيجة انهيار إطار تعريف الهوية. وكما رأينا يعترض خليل على البعد الأنثوى فى نفسه وينتحل هويته الذكورية غير الملتبسة، ويؤدى هذا إلى استرداده للانسجام بين التصورين المتناقضين للمكان. ومما له مغزى أن شخصية الست إليزابيل الأمومية يحل محلها فى النهاية شخصية "الصديق" الأبوية.

إن تنظيم المكان فى الروايتين ببعده الكينونى يُنتَج، أو على الأقل يُشكَّل، عبر ممارسة السلطة. فى حارة الزعفرانى، ينتُج توزيع المكان وإدراك المواطنين الحسى له من خلال عملية تطورية ينحت فيها كل شخص بعناية فضاءه الخاص داخل وخارج الحارة. تتوقف هذه العملية فجأة بواسطة فعل سلطوى، يؤثر على كلٍّ من فضائهما العقلى والفيزيقى. يتم اختراع فضاء جديد بواسطة تشويه رؤية البشر لأنفسهم ولعلاقاتهم مع البيئة، فارضا فضاءً عقليا جديدا يفصلهم عن

بيئتهم الفيزيقية. فى حالة خليل أيضًا، السلطة المطْبِقة هى التى تقرر بشكل نهائى طبيعة الأمكنة، تلك السلطة العارية تمامًا، التى تمثلت فى العنف والسلب والحرب. إنها القوة التى تشكل بناء الهوية/المكان. تحتل الأمور الجنسية مكانا بارزا داخل هذا البناء، ويجرد العجز الجنسى والازدواج الجنسى (التخنث) الشخصيات من القوة الضرورية لأن يصمدوا أمام القوى التى تُعيد خلق أو تنظيم ذاتهم المكانية. وإذا افترضنا أنه يوجد مستودع ما تُختزن فيه ذوات محتملة، بعضها مهيمِن جزئيا بسبب انتسابه إلى فضاء اجتماعى وشخصى ما؛ فإن آليات السلطة هى التى سوف تحدد بشكل نهائى أى الذوات سيحيا.

المكان المستعاد: المسرح المغاربى
واستعادة الأماكن الرمزية

مونيكا روكو

إن مساحة الخيال الروائى تكون فى الأساس متخيلة وموحية. على عكس ذلك يُشكل الخيال فى المسرح عنصرًا وظيفيًا ضروريًا. إن المخرج العبقرى Antonin Artaud، الذى يرجع له الفضل فى تغيير الإخراج المسرحى بخلق لغة مقننة وكاملة خاصة بالمسرح. ويؤكد أن المسرح يقتضى تعبيرًا عن الحيز المكانى، حيز واقعى حتى يستطيع المسرح أن يبُدَل شاعرية الكلمة بشاعرية المكان التى تنمو بمعزل عن الكلمات(١).

بفضل العودة إلى المظاهر الشعائرية الثقافية المتأصلة فى قلب الذاكرة الجمعية العربية، وبفضل إعادة اقتباسها وصياغتها فى أشكال حديثة، استطاع المسرح العربى اكتشاف أبعاد مكانية من خلال تجارب تكشف عن تغير الحيز المسرحى للعرض، وذلك باللعب على العلاقة بين المسرحة والإطار الحضرى والمكان العام وبالوصول إلى أعمق ما فى الثقافة العربية من خلال التلاعب بالمساحة.

فى هذه الدراسة اخترت أن أبحث فى بعض اتجاهات المسرح التونسى، والجزائرى والمغربى من منظور شديد الخصوصية هو العلاقة المحددة مع الحيز

---

(1) A. Artaud, le théatre et son double, traduction italienne, Il Teatro e il suo doppio, Torino Einauti, 4, 1978, p. 156

المكانى، خاصة مع المراكز الحضرية فى المغرب، ومع الأعمال المسرحية فى التجارب المعاصرة عند كتّاب ورجال المسرح العرب عامة. لقد بحث مسرحيون عرب ذوو خبرة مسرحية منهجية - فى رد فعل بشكل خاص على المسرح الأوروبى[1] عن أشكال جديدة تتواءم بطريقة أفضل مع "التراث". هؤلاء عثروا على الماضى التاريخى والأدبى العربى، وحاولوا التوفيق بين الإبداع المسرحى والتراث، وذلك بكتابة مسرحيات مستوحاة من الموضوعات الشعبية أو التاريخية وتصوروا إخراجها بصورة ترتبط بالأشكال التقليدية، مثل اللجوء لأشكال مسرحية قديمة من الشرق الأوسط[2] مثل التجزية الفارسية والأراجوز التركى

---

(١) حول التأثيرات الغربية على المسرح العربى:

Jacob Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, Philadelphia, University of Pennsylvani Press, 1958, Atia Abul Naga, les sources françaises du théatre égyptien (1870-1939), Alger, Société nationale d'édition er de diffusion, 1969: Mohammed Aziza, Regards sur le théatre arabe contemporain, Tunis, Maison tunisienne de l'edition (1970),

عيسى فتوح: رواد النهضة المسرحية فى سوريا؛ فى أقلام؛ ٩؛ ١٩٨٠؛ ص ٦٢-٦٥

Ahmed Shams Al -Din a Haggagi, The Origins of Arabic Theatre, Cairo, General Egyptian Book Organisation,1981.

Mohamed Al-Khozai,The development of earlyArabic Drama (1847-1900), London: Longman,1984.

عز الدين المدنى ومحمد السكانجى: رواد التأليف المسرحى فى تونس (١٩٠٠-١٩٥٠)، دراسات ونصوص مسرحية، تونس، الشارقة التونسية، ١٩٨٦.

(٢) حول الأشكال التقليدية للمسرح العربى Studies in the Arab Theatre and Cinema إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دنيال، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣. شريف خزندار، من أجل إعادة خلق تعبير مسرحى عربى ودمجه فى الوسائل السمعية البصرية فى: ندى طوميش وشريف خزندار. Le théatre arabe: table ronde conduite par Nada Tomiche, مائدة مستديرة ترأسها ندى طوميش، باريس، يونسكو ١٩٦٩ صـ٣٩-٨٠،

عادل أبو شنب، مسرح عربى قديم أو أرجوز. دمشق، وزارة الثقافة. =

وخيال الظل والمقامة والحكاواتى وصندوق الدنيا أو صندوق العجائب أى الفانوس السحرى. وهو ما يمكّن كتّاب المسرح من إدماج الرؤى الغربية فى إبداعاتهم مع خلق تعبير مسرحى عربى. هذا هو أصل الخطاب، نظرية تتخذ شكل تأصيل ـ قام بتطويرها العديد من كتّاب المسرح ـ فيما يتعلق بضرورة التجديد بالمسرح العربى.

ومن هذا المنطلق يكون الدفاع عن الحيز المكانى للمسرح العربى التقليدى، كمكان عام وغير محدود، بدون حاجز بين خشبة المسرح والصالة، وهو ما يتناقض تمامًا مع المسرح المسمى بـ"المسرح الإيطالى"(١).

= Jacob Landau, Shadow plays in the near East, Jerusalem,Edoth,1970.
محمد عزيزة: الأشكال التقليدية للمسرح، تونس. S,T,D على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٠. تمارا الكسندروفنا بوتيتسيقا، ألف عام وعام على المسرح العربى، بيروت دار الفارابى ١٩٨١، على إبراهيم أبو زيد: تمثيليات خيال الظل، القاهرة دار المعارف ١٩٨٣.

- R. Dorigo Ceccato, Li Teatro d'Ombra aDamasco, dans, Quaderini di Studi-Arabi,2,1984, pp 127-154.

M, A. al-Khozai, the Development of Early Arabic Drama, London, Longman, 1984, Velia Iacovino,II sipario della Mezzaluna. Spettacolo e immmagine nel mondo islamico,Roma Bulzoni,1988.

R. Dorigo Ceccato, Un diverso approccio al khayal al-zill nella letteratura arabatra ottocento e novecento, Quaderni di Studi arabi,5-6,1988,pp 208-225., S. Moreh, Live theatre and dramatic Literaturein the arab world, Edinburgh, Edinburgh University press,1992.

(١) Francesca Corrao, II riso, II comico ela festa al Cairo nel XIII secolo, Roma, Instituto per l'Orient 1996

على الراعى: الأصالة والتجديد فى المسرح العربى، فى الآداب؛ XIX, 11, 1971، ص٢٤-٢٧. جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، القاهرة، الحياة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، يوسف إدريس: نحو مسرح عربى، فى الآثار الجميلة، الكويت، الوطن العربى، ١٩٧٤، ص٤٦٥-٤٩٥، سعد الله ونوس: ملاحظات حول الاقتباس أو الإعداد المسرحى، فى الحياة المسرحية، ٤، 1974، ص١١٠-١١٢، أدونيس: بيان المسرح، فى فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، بيروت، دار العودة، ١٩٨٠. =

بناءً على ذلك نجد أنه منذ الستينيات والمسرح المغربى يحاول تغيير الحيز المكانى المسرحى، وذلك باستدعاء أشكال قديمة مثل الحلقة وبساطة وسلطان الطلبة هذه الأشكال توجد كثيرًا فى المسرح العربى فى الشرق الأوسط، فنجده مثلاً فى المسرحيات التى أخرجها محمد الماغوط فى سوريا، أو عند روجيه عساف[1] وفرقة الحكاواتى أو منير أبى ديب فى لبنان أو عند قاسم محمد فى العراق، أو فى مسرح السامر فى مصر الذى يشبه البساط[2].

لقد اختار الكتَّاب المغاربة إحداث ثورة فى الحيز المكانى الخاص بالمسرح الإيطالى، وذلك بعقد مناظرة بين الاتجاهات المنبعثة من مجموعتين مزدوجتين ومتناقضتين: المدينة والريف من ناحية والعاصمة الغربية والمدينة العربية من ناحية أخرى. من هذا المنظور أعد كتاب المسرح فى تونس والجزائر والمغرب

R. Karachouli, A Heritage Performed on the Stage. The Contemprary Arab = Theatre, dans, G. Barthele G. Hoffman (ed.) Arab heritage an traditions. Burden or challenge, numéro spécial de la revue Asia, Africa, Latin America, no 22, Berlin, Akademie Verlag, 1989, pp. 138-146.

محمد المديونى: إشكاليات تأصيل المسرح العربى؛ قرطاج، بيت الحكمة، ١٩٣.

عبدالله أبو هيف: تأصيل المسرح العربى. محاولات تقويم واستشراف، فى شؤون أدبية، ٢٤، 1993، ص٢٥٣-٢٦٤.

شريف الخزندار، من أجل" إعادة الإبداع" للتعبير المسرحى العربى؛ فى؛ ندى طوميش وشريف خزندار، المسرح العربى؛ المرجع السابق صـ٦٤. خزندار يلاحظ أيضًا: "أن كل المشاهد فى المسرح العربى تتم فى الهواء الطلق (. . .). هذا الموقع المسرحى ليس له حدود فى الحيز المكانى أو فى البناء المسرحى، فهو فى تغيير دائم ومستمر متحرر من كل القيود. إن حركته فى المكان قد تتطابق مع الأحداث سلبيا أو إيجابيا؛ فهو يصاحب الحدث أو يسبقه أو يتبعه، يجذبه أو يلفظه، يضخمه أو يخنقه. وبما أنه فى تحرك دائم ومستمر فإنه لا يضع حدودًا بين خشبة المسرح والصالة، لا يوجد أى فاصل، ولكن استمرارية يتحول معها الموقع-المكان المسرحى إلى تيار مائى متدفق يقطع مدينة أو إعصارًا ينقلب ضده".

(١) راجع: فى هذا الشأن: روجيه عساف، المسرح أقنعة المدينة، بيروت، دار المثلثات، ١٩٨٤.

(٢) راجع: فائق مصطفى الأحمد، آثار التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر (١٩١٤ - ١٩٥٢)، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٨٠.

مسرحًا جديدًا عن طريق إعادة تكييف أو مواءمة الأماكن الرمزية للحيز الحضرى وكذلك للحيز الريفى[١].

لقد صاغوا علاقة جديدة مع المدن التى فى الأصل كانت استعمارية، ولكنها أصبحت عواصم تواصل للخيال المعاصر، رؤية أسطورية للحداثة ما دامت المدينة عندما تختار نظامها تفصح عن نوع وجودها وشكله[٢].

وهنا تجب الإشارة إلى أن المدن التى خلقت نماذج جديدة للاستهلاك وأحياء جديدة وتجمعات بعيدة على الأطراف، تبدو كثيرًا وكأنها جسم غريب منعكس داخل البلد ومفروض على الريف[٣].

فى دراسته عن الحرية فى المسرح العربى، يُلاحظُ صبرى حافظ أن بحث المسرح العربى فى بداية الستينيات عن إدراك مسرحى واستراتيجية مسرحية جديدة أدى إلى الاستفادة من نوعين من العناصر:

أولاً: الحروب والأحداث السياسية التى يشهدها العالم العربى، الذى كان يعيش حالة غليان.

ثانيًا: الاتجاه السريع نحو الحضرية[٤] فى ذلك العصر، فقد بدا أن الحل هو إنشاء مسرح حضرى ذى نزعة سياسية، يستوحى المسرح السياسى

---

(١) الحيز المكانى التقليدى ليس فقط رحمًا، أو دعامة لإبداعات الخيال الجمعى، ولكنه أيضا مكان تجسيد هذا الخيال عندما يتحول إلى مكان للعروض المسرحية.
Traki Zannad, Symboliques corporelles et espaces musulmans, Tunis, Cérès, 1984, p 96.

(2) Jean Duvignaud, Lieux et non-lieux, Paris, Galilée, 1977, cité par Traki Zannad, Symboliques corporelles et espaces musulmans, op. cit. p. 19.

(3) Jean-Marie Miossec, "Question aux auteurs sur la représentation de l'espace dans la littérature maghrébine d'expression française", in Vision du Maghreb, Montpellier, 18-23 novembre 1985, Aix-en-Provence, Edisud, 1985, p. 72 .

(4) Sabry Hafez, "The Quest for Freedom in Arabic Theatre", dans Journal of Arabic Literature, XXVI, 1995, p. 11.

لـ Piscator, Brecht Weiss، حيث الغلبة للنفس على الإخراج[1]. شكّل موضوع الحيز المكانى قلب اهتمامات ممثلى الاتجاهات الجديدة للمسرح المغاربى الذين جعلوا من البعد الحضرى مركزًا لتجاربهم. ويمكن هنا قياس مدى التطور إذا أخذنا فى الاعتبار التنمية الحضرية التى حظيت بها مدن المغرب. فى هذه المدن أخذت عملية التغريب أو الأخذ بالسمات الغربية التى بدأت مع المساحة التى تحتلها التقاليد اليومية[2]. الاتصال بالغرب أدى إلى إحداث تحول فى المدن والمجتمعات المغاربية؛ فنجد مثلا أن مدنًا مثل الدار البيضاء أو تونس العاصمة تتألق تحت الاستعمار، وتؤدى إلى توارى المدن القديمة العريقة مثل فاس والقيروان، وتصبح رمزًا للمغرب الحديث وعواصمه الاقتصادية، وهكذا كانت التجارب الحديثة للمسرح المغاربى محاولات للتخلص من الاستعمار الثقافى وهمزة الوصل بين المجتمع العربى وتاريخه وقيمه الأصيلة.

لهذا نجد المسرح التونسى يضع الريف على خشبة المسرح ليحلم المشاهد بعالم اختفى أو كاد. أقام نور الدين الوارغى -المنظر والكاتب والمخرج المسرحى -

---

(1) M. M. Badawi, "Arabic Drama and Politics since the Fifties", in J. C. Burgel e S. Guth (eds.), Gesellschaftlicher Umbruc und Historie i, zeitgenossischen Drama der islamischen Welt, Deutsche Morganlandische Gesellschaft/Stei-ner, Beirut/Stuttgar 1995 p 9-10

M Naciri "Espace urbain et société islamique" dans Hérodate 36, 1985, pp. 128-129 .،

(٢) الدور المقاوم للاستعمار للمسرح العربى الشعبى يبرزه عبد القادر علولة الذى يقول: «"النوع المسرحى" الحلقة الذى كان شائعًا حتى ١٩٥٠ اختفى أو كاد أن يختفى فى أيامنا هذه، ومع تطور الحركات القومية تحول معظم الرواة إلى منشدين للقومية، حيث يستنكرون فى عروضهم بعبارات غير مباشرة الاستعمار. وقد اعتبرهم المحتل عناصر مغرضة شديدة الخطورة، وقام بقمعهم؛ مما اضطر معه كثير منهم إلى هجر الحلقة».

عبد القادر علولة: العرض غير الأرسطى فى المسرح الجزائرى، مقدمة لكتاب

Le Généreux, Traduction de Messaoud Benyoucef, Acted Sud, 1995, pp. 8.

مسرح الريف أو مسرح الأرض فى مدن وقرى كثيرة[١]، ومنذ عروضه الأولى عام ١٩٨٤[٢] أرادت فرقته المسرحية سبر أغوار عالم ريف تونس الثقافى[٣] مفصلة الحديث عن مناطق تحتوى على القيم الثقافية، ولكنها هُمشت بسبب تطور المدن بعد الاستعمار والهجرة من الريف إلى المدينة. انطلاقا من اقتناعه بالدور المهم الذى يلعبه الريف فى الثقافة التونسية يقوم نور الدين الوارغى بالتحضير لكل عرض لمسرح الأرض بدراسة متعمقة لهذا الوسط الاجتماعى والثقافى واللغوى الخاص جدًا. فالحيز الريفى يعاد إنشاؤه بواسطة فن تصوير المشاهد والحركات والتصرفات اليومية، وأيضًا بفضل التعبيرات اللغوية التى تستدعى ما يقوله باشلار Bachelad، أن أماكن أحلامنا القديمة تستثير تلقائيا أحلام يقظة جديدة[٤]. كما أن الوارغى يعتبر أن الريف هو مهد المسرح التونسى ومصدر الأحلام. ومثل هذا النشاط المسرحى له هدف تربوى بل حتى تعليمى. والوارغى هنا يطرح للمناقشة المدينة كمركز للإنتاج الثقافى. ومع ذلك تساءل بعض النقاد

---

(١) نور الدين الوارغى: هو مؤلف مسرحيات: فجرية، ١٩٨٤، حبة رمان ١٩٨٦، تربة بلا أصل؛ ١٩٨٧، عشق وزنود وشاى أخضر؛١٩٩٠ إليك يا معلمتى ١٩٩١.
- مقدمة نور الدين الوارغى؛ إليك يا معلمتى ـ حبة رمان ـ تونس دار سحر، ١٩٩٢.

(٢) محمد مؤمن "اتجاهات الإبداع المسرحى التونسى؛ الحياة الثقافية، ٦٣، 199، صـ١١٧. "

(٣) لقد عاشت فرنسا تجربة مماثلة مع مسرح الـ TRAC، (مسرح ريفى له صبغة ثقافية) نشأ فى الـ vaucluse، فى التسعينيات ارجع إلى:

Vincent Siano,Théatre et éducation populaire. Une expérience en Vaucluse: le TRAC (Théatre rural d'animation culturelle),115é Congrès national Sociéte des savantes,Avignon,1990,i AA. VV, Théatre et spectacles hier et aujourd'hui. Epoque moderne et contemporaine, CTHS,Paris,1991, pp. 441-449

Badra Bchir, Elément du fait théatral en Tunisie, Tunis, Cahiers du CERES,Série Sociologique,22),1993,pp. 133.

(4)Gaston Bachelard: La Poétique de l'espace, traduction italienne, La poetica della spazio,Bari,Edizioni Dedalo,4,1993, pp. 34.

عن الطابع الشعبى لهذا النوع من المسرح[1]. وفى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات عرف المسرح الجزائرى هو الآخر مثل هذا الانفجار الخلاق لمواهب الكتَّاب والمخرجين ومُصورى المناظر والمُمثلين، الذين عملوا على أشكال ومساحات وموضوعات اجتماعية مختلفة؛ مما أدى إلى ميلاد أنواع مُختلفة من المسرح تقوم أحيانا على الفن، وأحيانا على الالتزام السياسى.

فى الجزائر هجر الكاتب المسرحى والمخرج والممثل عبد القادر علولة خشبة المسرح فى المدن، مفضلاً عليها العروض المتجولة أو الجوالة؛ فمسرحياته التى تُعرَض فى الهواء الطلق لها دائما نقطة رئيسية وهى وجه الراوى الجوال، مثلما هو الحال فى مسرحية الأجواد (١٩٨٥) التى تم إخراجها وعرضها فى مهرجان المسرح بعنابة عام ١٩٨٩[2].

وفى الجزائر أيضًا قامت فرقة «كلمة» بقيادة سيدى بلعباس عام ١٩٩١ - بمناسبة مهرجان برج بو أريريج المغاربى Borj Bo Arrerij، بعرض عمل يسُمى العيد. وقد استعملت الفرقة لهذا العرض مساحة مفتوحة ويعتمد الإخراج، على مَوكب، وعلى الجمهور الذى ينتقل من مكان إلى مكان مع الممثلين ويشترك فى الغناء، وطقوس الفلاحين الذين يقدمون قرابين النذور للأولياء. وستقوم فرقة كونستانتين للمسرح بالتنظير لهذا النمط من استعمال الحيز المكانى كما قامت نفس الفرقة بمناسبة مهرجان Borj Bo Arrerij فى عام ١٩٩١ بإخراج مسرحية البعد السابع للكاتب المسرحى عمار صمود. هذه المسرحية التى كان من

---

(1) Badra Bchir: Elément de fait théatral, Tunisie, pp. 136.

(2) Lamice el-Amri: Aproximaciones a la historia teatral en el mundo arabe in teatro Arabe, granada, Fundacion Hispano Arabe de teatro,1992, p.27.

-AbdelKader Alloula,les pieces :

-Lamice el-Amri: Aproximaciones a la Historia teatral en el Mundo Arabe,

المفترض أن تحصل على جائزة أحسن عرض[1]، تحكى قصة رجل انتحر، غير أنه عاد بمعجزة إلى الحياة، ويمر على مراحل حياته المختلفة فى هذه الحالة الخاصة يتناظر التحرك فى المساحة مع التحرك فى الزمن، ويقوم الإخراج المسرحى شديد الإيحاء بإشراك المتفرجين فى الرقصات الإنشائية، وفى التضحيات الشعائرية، وذلك فى مساحة متروكة لإيقاع الطبول وانبعاث الروائح العنيفة.

ومع ذلك فسوف يعرض المسرح مناظرته الأكثر نجاحًا فى المغرب. ففى الدار البيضاء، حيث تتجسد الملامح الاستعمارية، المدينة التى لا يوجد بها ما ينم عن الحضارة الإسلامية، والتى هى المدينة الذهبية، صناعة فرنسية كاملة[2]. وهى رمز للحداثة كما فى المدن المغربية الأخرى، والتى طرأ عليها نفس التطورات وفقًا لمنطق الحداثة الأوربى، نجد دلائل واضحة على عملية إعادة المظاهر الإسلامية المشتركة لكل المغرب العربى[3]. إن الاستعادة الرمزية للنسيج الحضرى لما كان

---

(1) Maria José Rague Arias, sobre el teatro arabe actual, la imitaciony las tradiciones,in Teatro Arabe,pp. 138.

-Youssef Selmane, Algerian theatre and the protest. in G. Joffé(ed),North Africa: Nation, state and region, London Routledge,1993,pp. 170-186.

Maria José Rague Arias, sobre el teatro arabe actual, la imitacion las tradiciones,,pp. 138.

(2) C. Liauze "les mouvements urbain maghrebins: essai de lecture histor ique'in, C. C. liauzu, G. Meynier, M. sgroi - Dufresne, P. signoles, Enjeux urbains au maghreb, Paris LHarmattan, 1985 ,pp. 1989.

(3) Raffaele Cattedra 'Casablancal reconversion symbolique d'une ville arabe 'occidentale", commumication au colloque "grandes méthropoles d' Afrique et d'amerique latine (toulouse, 1991) publié dans R. Cattedra et M. Memoli, la cittá inegualee organizzazione della marginalitá in africa e America latine, milano,Unicopli, 1995.

عليه يدل على قطيعة مغاربية حادة مع الرؤية الخاصة بالحداثة المرتبطة بالغرب. هذه هى الأرضية التى مكنت عبد الكريم بورشيد (المولود عام ١٩٤١) وكتَّاب مسرحيين آخرين من إنشاء ما يُسمى بالمسرح الاحتفالى أو المسرح الكرنفالى. هذا المسرح الذى يمكن أن نصفه بأنه نوع من مسرح الـ Harreuiuy، أى العروض المليئة بالمفاجآت هو أحد الاتجاهات الممثلة للإبداع المسرحى فى المغرب العربى[١].

وبالنسبة للكتَّاب المسرحيين الذين ينتمون لهذا الاتجاه فإن إدراك الحيز المكانى فى الخيال الجمعى يُخبئ معانى متعددَة تُحيلنا إلى الأسلوب المجازى، وتلجأ إلى اللعب بالإشارات والعرض المسرحى حتى يتسنى إخراج المسرحية بطريقة تغير شكل المكان الحضرى. إن أول تنظير للمسرح الاحتفالى تم نشره فى أواخر السبعينيات فى بيان كتبه عبد الكريم بورشيد بمشاركة كتاب المسرح: الطيب الصديق، وثريا جبران، وفرح محمد، وعبد الرحمن بن زيدان، ومحمد الباتولى، وعبد الوهاب محمد[٢]. ويؤكد منشئو المسرح الاحتفالى فى بيانهم اعتزامهم خلق مسرح قادر على إعادة استغلال مساحات المدن المغربية، وذلك بعمل وساطة بين المعطيات المساحية الخاصة بالمدينة التقليدية والمعطيات المساحية الخاصة بالمدينة الحديثة. من الواضح أن منظرى المسرح الاحتفالى

---

(١) حول بداية المسرح المغاربى وتطوره، ارجع إلى محمد الصديق العفيفى: الفن القصصى والمسرحى فى المغرب الأقصى، بيروت، دار الفكر؛١٩٧١، حسن المنيع: أبحاث فى المسرح المغاربى- مكناس- صوت مكناس-١٩٧٤.

Zouhir Louassini, La identidad del teatro marroqui, Granada, Grupo de- investigacion, Estudios Arabes Contemporneos, Universidad de Granada, 1992.

(٢) هذا البيان الأول نشر فى مجلة "الفنون" المغربية فى مارس ١٩٧٩ ص ١٤١- ١٤٧. وقد كتب مؤلفو المسرح الكرنفالى بيانات متتالية: البيان الثانى؛ فى البيان (الكويت) فى يوليو ١٩٨٠ ص ١٠٨ ـ ١٣٩، "البيان الثالث"؛ فى البيان؛ فى نوفمبر ١٩٨١ ص ١٢١ -١٥٤ هناك أيضًا بيان رابع نشر على شكل كتيب إرشادى ذكره محمد المديونى فى: إشكاليات تأصيل المسرح العربى؛ ص ٥٢٤.

اختاروا أن يشتغلوا على موطن الخيال الحضرى، فهم يريدون ملء المساحات الفارغة التى خلفتها الحداثة، والاستيلاء مرة أخرى على الاحتفالات الشعبية والأسواق على المساحات الخاصة داخل المنازل؛ حيث كانت تقام قديمًا الأعياد الشعبية[١]. هؤلاء الكتَّاب لا يفكرون فى المدينة الاستعمارية النموذج مثل الدار البيضاء، ولكنهم يفكرون فى مدينة مثل مراكش؛ الأرض الحقيقية للمسرح الشعبى[٢]. ويضع أعضاء المسرح الاحتفالى الارتجال واللعب والغناء فى قلب مسرحهم. وعلى طريقة مسرح الـ "Happenings" الشعبى التقليدى يُطلب من الجمهور المشاركة؛ لأنه حسب رأى روشيد نفسه "الجديد لا يتأتى إلا مستندا على القواعد القديمة[٣]".

قام عبد الكريم بورشيد بتعميق نظريته عن المساحة فى المسرح فى دراسته «حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى». هذا المسرح، كما يقول بورشيد، يبحث عن الصلة الاجتماعية بين العمل المسرحى والعرض المسرحى والمحيط المادى والإنسانى للمدينة. لهذا فإن المسرح الذى يتصوره يقع خارج الأماكن المتفق عليها. واختار بورشيد أن يستعيد أشكال عروض من بين الأقدم فى المنطقة، أشكالاً تَستعلِمُ التخفى والارتجال وتُعرَض بمناسبة الأعياد الدينية والشعبية، وهذا فى نظره مثل استعادة رمزية للمكان المسرحى بمعنى إعادة امتلاك عربى إسلامى للحيز المكانى. هذا الإدراك الجديد للمكان يدخل فى إطار نظرة شاملة للثقافة العربية حول ماضيها[٤]. إن جذور وأصول المسرح تُستدعى من أجل استرجاع المسرح لمعناه؛ وذلك بالثورة على الرؤية الخاصة بالحيز المكانى على

---

(١) محقق وثائق البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالى فى المسرح الاحتفالى، دراسة لمحمد عزام؛ المسرح المغاربى؛ ص ٢١٠- ٢٣٠.

(٢) المرجع نفسه ص ٢١١.

(٣) المرجع نفسه.

(٤) عبد الكريم بورشيد: ألف باء الواقعية الاحتفالية، فى مجلة الثقافة الجديدة، ٧، ١٩٧٧، ص ١٦٥.

المسرح. وبينما تنسب هذه الأشكال المسرحية نفسها إلى التَّراث العربى الكلاسيكى فإن بعض النقاد يعتبرونها مستوحاة من الغرب[١].

وبالفعل نجد أن تيار المسرح المغربى هذا والتيارات التى تحدثنا عنها قبل ذلك تتقاسم بعض التجارب مع مسرح الغرب؛ فالبحث عن مكان مسرحى يكون غير محدد لا فى الحيز ولا فى البناء المسرحى، ويكون فى حالة تشكل دائمة، ويمحو الفاصل بين خشبة المسرح والصالة هى أشياء مشتركة على ضفتى البحر المتوسط. إن استبدال مكان واحد بخشبة المسرح والصالة دون فواصل أو حواجز من أجل خلق نموذج مسرحى وعقد اتصال مباشر بين المشاهدين ومكان العرض، كذلك الصيغ المختلفة لمسرح الـ Happening، قد تشكل نقطة انطلاق لمشروع مسرحى، مشترك نتعرف فيه على طليعة المسرح الغربى فى إخراج luca Roncri Zugenin Baila taduezkaror, Amiaue Houchhime Peke Broole، على وجه الخصوص. غير أننا نستطيع أن نضع المسرح العربى فى سياق أعم ونعنى به[٢] التطور العالمى لفن المسرح فكتَّاب المسرح الغربى أمثال Pera Brooh، وجدوا مصدرًا للإلهام فى المسرح الشرقى خصوصًا فى الموضوعات الخاصة باستخدام الحيز المكانى. وقبل ذلك جرت عدة تجارب مسرحية فى السنوات الأولى للقرن العشرين:

مثل Yeorges Fuchs، وضع نظرية "مسرح المستقبل واحتفالات Bela Bapaz، فى فيينا والمسرح المتجول لـ Gemie[٣]، بعد ذلك فى السبعينيات أثَّرت

---

(١) نبيل بدران. أحلام مسرحية عربية، "القاهرة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

(٢) استخدم المسرح العربى الناطق بالفرنسية المكان المسرحى بطريقة جديدة فمثلاً عرض عبد اللطيف لعابى مسرحية Le Baptême chacaliste (1987)، وهو نص احتفالى يقدم الشخصيات وهم فى سوق، يقصد به غالبًا عالمًا مصغرًا للإنسانية.

(3) Manfredo Tafuri,"il teatro come cittá virtual Da Appia al Totatheater ": in fabrizio Curciani et Clelia Falletti (ed.) Civilité teatralà nel xx secolo, Bologna, II Mulino,1986. p. 63-82.

نظريات Yeam uipou Affeed simon، الخاصة بالمسرح كاحتفاليات بشكل كبير على المسرح الاحتفالى المغربى[1].

وما من شك فى أن بعض أصداء هذه التجارب وصلت إلى بورشيد الذى يذكر من بين المصادر الغربية المسرح اليونانى؛ حيث يقول إنه قرأ تجارب المسرح اليونانى، ولكن بعيون عقلية مغاربية[2]. كما يذكر أيضًا Yeauilan. ويضع بورشيد تصورًا للاحتفالية قادرًا على خلق صلة جديدة بين المسرح والمدينة[3]؛ حين يقول إن المسرح منذ نشأته كان فنًا حضريًا غير أنه بسبب تحولات[4] المدن العربية بفعل الاستعمار، أصبح من الضرورى إعادة القوة للمسرح فى هذه المدن، وإعادة إعطائها طابعًا مألوفًا؛ ذلك أن الأماكن الرمزية التقليدية فى هذه المدن حلت محلها[5] المؤسسات البيروقراطية لأجهزة الدولة. ففى قلب الخيال الجمعى اكتسب الحيز المكانى للمدينة معانى جديدة مرادفة للسلطة والقمع.

وهكذا وضع بورشيد نظرية للمسرح المراد له أن يكون مكانًا للتحول الاجتماعى وحقلا لأصداء الالتزام السياسى. ويرى بورشيد أن تحول الحيز المكانى يمكن أن يؤدى إلى تغير العلاقات بين الفرد والمجتمع، علاقات يكون إطارها المدينة. ولهذا السبب يجب أن يجعل المسرح الفرد يخرج من بُعده الشخصى، وأن يُدخله فى بُعد اجتماعى. ويرى بورشيد أن هذه العملية لا يمكن

---

(1) Alfred Simon, Les signes et les songes, essai sur le théatre et la fête, Pais, Seuil,1976

(٢) عبد الكريم بورشيد: الاحتفالية: «مواقف ومواقف مضادة»، مراكش، دار التمال للطباعة والنشر، ١٩٩٣، ص ١٢٧.

(٣) عبد الكريم بورشيد: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى، الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٨٥، ص ١٢٨.

(٤) الموضع نفسه، ص ١٢٩.

(٥) الفصل المخصص للمسرح الكرنفالى (الاحتفالى) فى دراسة محمد عزام، المسرح المغربى، دراسة، ص ١٤٥- ٢٣١.

أن تتم إلا فى إطار اجتماعى ديمقراطى[1]. وبما أن المدينة هى المكان الذى تمارَس فيه السلطة السياسية فإن رسالة المسرح تكون فى العمل فى هذا المكان ومنه لتغيير المجتمع.

إن أفق نظرية المسرح الاحتفالى تؤدى إذن إلى سؤال حول الرابطة بين المواطنين والسلطة السياسية. وقد تمنى بورشيد مسرحًا للتعايش والحوار الجماعى، مسرحًا يتحول فيه المشاهدون إلى ممثلين يشتركون فى العرض بالكلمة والرقص والغناء.

إن اشتراك الجمهور فى العرض صدى لمسألة اشتراك المواطن فى الحياة الاجتماعية. ومن هذا المنطلق يرى بورشيد فى الاحتفالية -حيث يلعب الجمهور دورًا فعالاً- أداة لتجديد المجتمع[2].

إن نظريات بورشيد وضعت موضع التنفيذ فى إخراج مسرحيات مثل صالف لونجا، وعائل والخيل والبارود والزاوية، وعرس الأطلس، وعنترة فى المرايا المكسرة، وقراقوش الكبير، وابن الرومى فى مدن الصفيح، وفاوست والمغنية الصلعاء والعنترية. وعلى مدار هذه الرحلة من الأعمال تمنى الكاتب اتحاد نص حديث مع إخراج مسرحى يستخدم الحيز المكانى مستوحيًا التقاليد؛ اتحادًا يكون نوعًا من اليوتوبيا التوافقية بين العرض التقليدى الذى ينتسب إلى نوع نموذجى ينتمى للماضى العربى، وبين النص الذى يحمل ملامح الثقافة العربية الحديثة.

وقد وسع بورشيد دراساته للبحث فى تقارب عالمين من المفاهيم؛ من خلال عرض حيز مكانى مادى وآخر ثقافى، خاصة فى اثنين من مسرحياته هما امرؤ القيس فى باريس، ونمرود فى هوليود (وهذه الأخيرة عرضت فى أيام المسرح

---

(١) عبدالكريم بورشيد: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى، الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٨٥، ص ١٢٩.

(٢) عبد الكريم بورشيد: الطيب الصديقى، الاحتفالية فى المسرح العربى، القاهرة، وزارة الثقافة، ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربى، ١٩٤٤.

العالمية فى قرطاج عام ١٩٩١). هنا نجد الحيز المكانى المادى للمدن الغربية باريس وهوليود يتطابق مع الحيز الثقافى العربى للشخصيات، وينتج عن ذلك صراع يظهر جليًا فى (نمرود فى هوليود) حيث تتقاسم الشخصية الرئيسية، وهى امرأة تسكن فى بناية محكوم عليها بالهدم، فى إشارة صريحة لحال المفكرين العرب الذين يعيشون فى مجتمعات معرضة للتدمير[١].

أما بطل (امرؤ القيس فى باريس) فهو أمير عربى يحمل الاسم الموحى لشاعر ما قبل الإسلام، والذى يواجه واقع الهجرة لمكان كفرنسا. كان المسرح الاحتفالى المغربى موضوعًا لقراءات نقدية كثيرة، يذكرها عبد الكريم بورشيد نفسه فى دراسته التى كتبها عام ١٩٩٣ بعنوان "الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة"[٢]، إدراكًا منه أن المسرح الاحتفالى مر بأزمات حادة، وأن إخراج المسرحية حظى بكثير من سوء الفهم. اختار بورشيد كتابة هذا العمل للدفاع عن مشروعه وإعادة تعريف مفهوم الاحتفالية[٣]، ومرة أخرى نجد الحيز المكانى فى قلب هذه الصياغة الأخيرة."إن مسألة المسرح الاحتفالى، لا تعنى فقط تجديد تقنيات المسرح، ولكن أيضًا إعداد إبداع بديل (...) وهكذا يأخذ البحث (عن المسرح الاحتفالى) صورة التنقيب عن الآثار لإدراك (العلاقة بين) المسرح والاحتفال/الكرنفال من ناحية والمسرح والمدينة من ناحية أخرى.

إن الفرق بين اهتمامات كتاب المسرح الغربيين وكتاب المسرح العرب، يكمن فى السعادة التى يحس بها العرب؛ لأنهم يعملون وكأنهم أخصائيون اجتماعيون، وكتاب وفنانون فى وقت واحد حول المدينة العربية الجديدة[٤]. مثل هذا المشروع

---

(1) Marîa José Rague Arias, Sobre el teatro àrabe actual, la imitacion y las tradictiones in teatros àrabes, teatros arabes,p. 136.

(٢) عبد الكريم بورشيد الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة.

(٣) انظر فضل، "إعادة التأسيس: مهمة احتفالية" فى "الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة" لعبد الكريم بورشيد ص ١٤٣ ـ ١٤٦.

(٤) عبد الكريم بورشيد، الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، ص ١٢٩.

فى رأى الكاتب يضع تصورًا لحل مشكلة "الطبيعة المزدوجة فى مواجهة السلف (التراث) وكذلك فى مواجهة الآخر (الغرب)[١]. وقد اشترك كتاب مسرح آخرون فى هذا التجديد؛ فالصدِّيقى مثلاً أعاد إخراج مسرحياته الغريبة وكان آخرها مسرحية الفيل والسراويل (١٩٩٦، وأعاد إخراجها فى ١٩٩٧) وهى المسرحية التى مكنت فرقته البسيطة من المزج بين إسهامات مسارح شرقية تقليدية مختلفة وبعض الكرنفالات الأوروبية هذه الطريقة فى بناء "الحدوتة" النابعة من الرغبة فى مد الجذور فى العادات الشعبية المحلية دون التوقف عن استعادة العراقة، ولكن البحث عن تجليات ذات طابع فنى. هذه الطريقة من الممكن أن تشتت المشاهد الذى تعود على الطريقة الأرسطية[٢].

وقد استخدم كتاب مسرح مغاربة آخرون الحيز المكانى[٣]. وقد أشاد كتاب كثيرون بدور الحلقة، مستوحين هذا النوع من المسرح، حيث يتحلق الجمهور حول الممثل الراوى الذى يقوم بإيماءاته، وهذه هى حالة المسرح الفردى عند كتَّابٍ مثل عبد الحق زروالى، ونبيل لهلو، ومحمد الكفات[٤]، الذين صاغوا ما يُعرف بالمسرح "الجوال" أو مسرح "التيه". هذا النوع من المسرح الذى ينتجه العديد من الكتاب المغاربة، يظهر كأنه ترجمة لقدرة جديدة على التخوف من تاريخهم الشخصى. إن العروض التى تجرى فى الميادين العامة تخلق مسرحًا كاملاً، مسرح الشارع. ويلعب الارتجال على ذخيرة من الأساطير مثل عمل برج النور لزروالى، حيث يتحدث الكاتب عن إنشاء مدينة فاس.

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٠.

(٢) محمد شكرى: lir rite el sey majques، (المهرج وأقنعته) فى le matiem dusahuate du maglrely ١٣ فبراير، ١٩٩٧، ص ٩.

(٣) حول الاتجاهات الحديثة للمسرح المغاربى محمد الكفات، بنية التأليف المسرحى بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات، الدار البيضاء، دار الثقافة ١٩٨٦، وحسن بحراوى، المسرح المغربى، الدار البيضاء، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٤.

(٤) بلجاسم نسيرى: "التقاليد المسرحية، المسرح التقليدى، فى دراسة مسرحية مجموعة يرأسها المعهد العالى للفن المسرحى، تونس، ٢٦- ٤١.

فى بلاد المغرب أيضًا نجد أعمالاً أخرى تنشق عن المسرح الاحتفالى لتسوق لنا رؤية مختلفة للحيز المكانى، وهذا هو حال المسرح الثالث للمغاربة سعد الله عبد الماجد، والمسكينى الصغير. هذان الكاتبان اللذان يستوحيان الحاضر أكثر مما يستوحيان الماضى، يفضلان ذكر الحيز المكانى بدلاً من خلقه على المسرح فى الإخراج.

إن مسرحيات "البحث عن رجل يحمل عينين فقط" و"رجل اسمه الحلاج" و"السيد جمجمة" للمسكينى الصغير[1] تمثل إخراجًا مسرحيًا بسيطًا جدًا، وتذكرنا فقط من خلال إشارات عديدة بمسرح الظل أو خيال الظل، وبزاوية الصوفيين وصوامع القرامطة.

كل هذه الأمثلة تكشف عن مسرح استخدم الحيز المكانى لحل مشكلة الازدواجية بين المدينة الغربية والمدينة العربية وبين المدينة وعالم الريف.

وعن طريق علاقتهم بالحيز المسرحى أعرب كتاب المسرح المغاربى عن رغبتهم فى تخطى البناء الثقافى الرسمى، ومعارضة الحيز المدينة، وخاصة حيز الدولة. هذه الضرورة تظهر فى تأمل التراث الحضرى المغاربى وإعلاء شأنه، ولكن دون تقديس كل من الثقافة العربية عامة والأماكن التقليدية؛ خاصة أن تجربة المسرح المغاربى تكشف عن تجربة تلاقى مصدرين للإلهام بينهما تنافر جلى: هما العادة والثورة. ويدور فى الأماكن التى يذكرها الكتاب صراع بين الأفكار الإسلامية القديمة والأفكار الغربية الحديثة.

---

(١) المسكينى الصغير، البحث عن رجل يحمل عينين فقط، الدار البيضاء، المسرح الثالث ١٩٩٣، حصل المسكينى الصغير فى عام ١٩٩٠- ١٩٩١ على الجائزة الثانية فى: الأيام المسرحية المغربية فى الجزائر عن هذه المسرحية التى تتحدث عن ابن دانيال، هى مسرحية مجازية ترمز لنضال الفنان والمثقف العربى وتعرض لنا حياة ابن دانيال وهو طبيب عيون من القرن الثالث عشر. "رجل اسمه الحلاج"، الدار البيضاء؛ المسرح الثالث، ١٩٩٥.

وهكذا نرى كيف أصبح الحيز المكانى فى هذه الأمثلة العنصر المركزى فى لعبة المعانى المتراكبة؛ هذا لأن كتاب المسرح المغاربى أرادوا تغيير الواقع الحضرى والاستيلاء على الأماكن والفضاء. غير أن هذا يعنى أنهم سيكونون أيضًا قادرين على الاستيلاء على الذاكرة التاريخية، وتأسيس رؤية جديدة للحداثة. وفى النهاية فإن المدينة والصراعات التى تخلقها ستصبح رمزًا للبلد، التى سيكون من المناسب تفكيكها حتى نستطيع سبر غورها ومعرفة حقيقتها الأولى.

وهكذا يقترب المسرح من خلال تأمله فى مسألة المكان من ديناميكيات موجودة فى الأدب العربى والفكر العربى عامة. وهى ديناميكيات تنتمى إلى تجربة عالمية فى محاولة لإرساء موضع فى الحيز المكانى والزمان، أقرب ما يكون إلى الأصل[1].

(١) هدم/بناء مدينة هو الموضوع الرئيسى لرواية أغادير للكاتب المغربى خير الدين، التى نشرت عام ١٩٦٧ دراسة حول هذه القصة لعبد اللطيف أبودى "أغادير لخير الدين" BLA، الجزء ٥٨، رقم ١٧٦، ص ٢٤٥- ٢٥٦.

المكان المسرحي: المسرح الداخلي
في «محاكمة الرجل الذى لم يحارب» لمدوح عدوان

روزيللا دوريجو ـ كيكاتو

النص، والوسط، والمسرح

لقد اخترت أن أدرس نصًا مسرحيًا فى إطار الإشكالية الكبيرة الخاصة بموضوع شعرية المكان فى الأدب العربى الحديث. ذلك أن الأعمال التى تنتمى لهذا النوع الخاص (المسرح) تفتح مجالات عدة للتحليل نظرًا لتنوع مفاهيم "الحيِّز المكانى" التى تسمح بها سواء من ناحية الإبداع أو التلقى.

إن بعض الملاحظات الأولية حول تنظيم المكان يمكن أن توضح اختياراتى المنهجية لهذه الدراسة[1]. أولاً: يجب ملاحظة أن تلقى النصوص المسرحية يحكمها النظام المزدوج لهذه الأعمال، والتى تكون مخصصة للقراءة وللعرض

(١) لقد اخترت لهذا التحليل، منهجًا أدبيًا بالأساس، يعتمد على دراسات ذات طابع عام مثل دراسات:

R. Wellek-A. Warren: Theory of Literature, New York, 1956.

ودراسات لـ: A. Marino, Hermeneutic ideii de literature, Cluj-Napco, Edituria Dacia, 1987. ترجمتها للإيطالية: M. Cugno, Theori della letteratrua, Bologna, Il mulino, 1994، أو دراسات أكثر تخصصا مثل دراسات: G. Bachelard: La Poétique de L' espace, Paris, Puf, 1967.

Anne Ubersfeld: Lire Le Theatre, Paris, Belin 1996.

وترجمتها للإيطالية: Tzvetan Todorov: Poetique de Le Prose, Paris, Seuil, 1971، E. Ceciarelli: Poetica della Prosa, Le leggi del racconto, Milano, Bompiani, 1995.

إن الاستعانة بهذا المنهج النقدى أو ذاك ليس له دور إلا إثارة احتمالات للقراءة لن يتم التصديق عليها إلا بعد دراسة الحقائق الأدبية التى اعتمدتها هذه الدراسة.

المسرحى فى آن واحد، وفقًا "للحظتين" مكانيتين زمنيتين منفصلين تمامًا لحظة الزمان ـ المكان الخاص بكل قارئ والزمان - المكان الجمعى الذى تخلقه عملية تلقى الجهور للعرض المسرحى.

الحالة الأولى تتعلق بالحساسية الفردية، ولا تفترض أى تعريف أو تفسير مكانى مسبق، أما الحالة الثانية فإن اللحظة تتحول فيها إلى واقع خاص هو العرض الجمعى والتلقى المشترك فى مكان ذى خصائص محددة، سواء أكان ذلك المكان ميدانًا أم مقهى أم مسرحًا بالمعنى المتعارف عليه. ومع ذلك يطرأ تغيير ما على النص الأصلى فى الحالتين. فإن "جمود النص المكتوب" حسب تعبير ماريو لافاجتو فى مقدمته لبحث عبد الفتاح كيليطو عن ألف ليلة وليلة[١] ينكسر ويتحلل بفعل عملية القراءة، التى تصاحبها لا محالة إجراءات عديدة لإعادة تفسير النص وتأويله. ويذكرنا كيليطو بـ "الراوى الذى يحيط به أقرانه" هؤلاء الذين يستمعون إلى حكايته ويستولون عليها[٢]، وأولئك الذين يلتقطون إشاراته ويفجرونها فى معان كثيرة مبعثرة على مسارات مختلفة للحكاية[٣].

وبناء عليه فإذا تناولنا عملية القراءة من هذا المنظور واعتبرناها حوارًا بين القارئ والكاتب فإن العرض المسرحى لنص ما يُضاعف من هذه التجربة، وذلك فى شكل حوار متعدد الأصوات بين المؤلف والممثلين والجمهور[٤]، ذلك أن العرض

---

(١) عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة بحوث حول ألف ليلة وليلة:
Abdel Fatta Kilito: L'Oeil et L' aiguille, Paris, La découverte, 1994.
وترجمها للإيطالية: D. Meneghelli, L'Occhio et L'ago, Genova, II. Melangolo, 1994 Preface de M. Lavagetto, p7 - 13.

(٢) راجع عبد الفتاح كيليطو، المؤلف وأقرانه بحوث حول الثقافة العربية الكلاسيكية:
Abdelfattah Kilito: L' auteur et ses doubles, Essais sur la culture arabe classique. paris. seuil, 1985
ترجمها للإيطالية: G. Turchetta, L' autore suoi doppi, saggio sulla culture araba classice, Torino, Einaudi, 1988

(3) M. Lavagetto, Preface A. Kilitoe L'Occhio e L'ago. P. 12.

(4) A. Kilito, L'Occhio e L'ago. P. 6 .

المسرحى بتنويعاته اللانهائية يؤدى إلى إعادة صياغة النص الأصلى، الذى يكتسب من مكان العرض ووقته أبعادًا ذات خصوصية مرتبطة بالسمع والرؤية. وهكذا يكتسب الحكاء أبعادًا مكانية جديدة سواء داخل النص بالنسبة للغة المكتوب بها النص أو خارج النص من خلال العرض والأداء المسرحى. وبالعودة إلى قواعد التراجيديا الكلاسيكية نلاحظ أن تفوق "الكلمة" على "المشاهدة/الرؤية" يشكل ـ وفقا لتصنيف أرسطو - المعيار الأول لتصنيف المظاهر اللغوية التى تعبر عن "المحاكاة" mimesis، فى هذا النسق؛ حيث يتفوق الشاعر ـ الكاتب[1]. على الرغم من ذلك، فحتى بالنسبة لأرسطو مؤلف "الشعرية" La Poetique، فإن العنصر البصرى يحتفظ بدون شك بأهمية هائلة من حيث كونه معيارًا لجودة العمل[2]. وفى الواقع فإنه من هذا المنظور تكتسب المأساة (التراجيديا) كل قوتها ومكانتها حينما تكون قادرة على استثارة مشاعر الشفقة والفزع الكفيلة بخلق نوع من التطهير catharsis، أى التطهر من الشهوات[3].

من ناحية أخرى، حتى إذا تبنينا وجهة نظر منتج النص، فكما ذكرنا آنفًا، يكون من الممكن أن نلاحظ فى النص المسرحى وجود مظاهر مكانية متعددة.

المظهر الأول يكون جوهريًا بالنسبة للنص ويعبر عن مشروع المؤلف الذى يعطى لنصه مرجعية مكانية خاصة، فى معظم الأحيان يحددها المؤلف ويقدمها فى صورة توجيهات للمخرج أو من خلال وصف مختصر للأماكن أو إشارات غير مباشرة من خلال الحوار بين الشخصيات. هذا المكان الذى اختاره المؤلف لأحداث نصه سيقوم مُخرج العمل بمحاولة أولية لتجسيده وتقديمه للمسرح. وسيجد الجمهور أنه فرض عليه بناءً مكانيًا، ليس سوى واحد من احتمالات عدة يشتمل عليها النص بالطبع. هذا المكان المتخيل، والذى أسسه وبناه المؤلف بشكل

---

(١) أرسطو ـ الشعرية: يرجعنا هذا الاستشهاد إلى النسخة الإيطالية:
Poetica, introduction et notes de D. Lanzan Milano, Rizzoli, 1994, P. 34, 141.

(٢) الكتاب نفسه، صفحة ٣٥، وصفحة ١٧٥.

(٣) الكتاب نفسه، صفحة ٢٩، وصفحة ١٣٥.

ما خلال كتابته للنص، يقوم المخرج، فى هذه الحالة، بخلقه وتجسيده وفقًا لرؤيته الخاصة.

إضافة إلى هذا البعد الأول الخاص بالمرجعية المكانية للعمل وترجمته الملموسة على المسرح من خلال الإخراج، هناك معطيات أخرى يتشكل بها مكان النص. منها على سبيل المثال تفاعل الشخصيات مع هذا المكان ـ الوسط الذى وضعها فيه المؤلف: بدءًا من تقبل المكان إلى رفضه، من حب المكان والرغبة فيه إلى الهروب منه، ومن تملك المكان إلى التخلى عنه.

فى مثل هذه الحالة يصبح الحيز المكانى بُعدًا مؤسسًا لعالم أبطال العمل الذين يتأثرون بإطار العمل السردى الذى وضعوا فيه، وتتشكل انفعالاتهم، وتتغير وفقًا لخصائص هذا الإطار سواء الدائمة أو المتغيرة.

فى هذه الدراسة سوف أعرض لمسألة تصنيف الأماكن بشكل خاص عن طريق نمطين: من ناحية المكان الخارجى الملموس المتعلق بتقييم وتنظيم المشاهد والمكان الداخلى ـ الروحانى لشخصية من الشخصيات ـ ولتكن تحديدا شخصية البطل ـ دون تجاهل لحوار الشخصيات الأخرى، وآلية تداخلها وانفعالاتها المعقدة. وقد قمت ـ اختيارا من جانبى ـ باستبعاد كل ما يمكن أن يكون ترجمة أو تفسيرا مقترحًا من قِبَل المخرج، خلال هذا العرض المسرحى أو ذاك، معتمدةً فقط على الإشارات التى حددها المؤلف. ومن خلال قراءتى هذه – من منظور مكانى ـ أرجو أن أستطيع إبراز بعض ما يمكن أن تشتمل عليه مثل هذه القراءة من مضامين نظرية ومنهجية.

العمل الذى اخترته هو مسرحية بعنوان "محاكمة الرجل الذى لم يحارب" للشاعر والكاتب المسرحى السورى المعاصر ممدوح عدوان[1]، والتى نشرت فى

---

(١) ولد عام ١٩٤١، وحصل على ليسانس الآداب الإنجليزية من جامعة دمشق عام ١٩٦٥، عمل صحفيًا وشارك فى تحرير عدد من الدوريات والمجلات فى سوريا. وكان ينشر فى الوقت ذاته قصائد ونصوصًا مسرحية. كما قام بالعديد من الترجمات الأدبية من الفرنسية والإنجليزية، يعيش حاليًا فى دمشق.

عام ١٩٧٠ فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ (فى الحرب العربية ـ الإسرائيلية). وعلى غرار كل الأعمال التى ظهرت فى تلك الحقبة فى سوريا كان لهذا العمل بعد سياسى. غير أن ممدوح عدوان لم يجعل من عمله مجرد دعاية ضد العدو الصهيونى فى عصره، بل إنه عمل على اكتشاف كل أبعاد الموقف الذى شكله عصره، وأخذ يرسم لوحة شديدة التعقيد للشخصية الرئيسية "أبو شكر" الذى يظهر لنا حسب السياق الذى يوجد فيه، مرة كبطل، ومرة أخرى كبطل-ضد. هنا نجد تأثير "بريخت" واضحًا فكلما تقدمنا فى المحاكمة ومن خلال المرافعات وشهادة الشهود يتكشف لنا وجه آخر ومتغير "لهذا الرجل الذى لم يحارب". وفى نهاية المسرحية، نجد أن الانطباع الأول قد اختفى تماما، وأن الصورة التى رسمناها لهذه الشخصية قد "تبدلت" كلية[1]. إن التهمة الرئيسية الموجهة له، وهى فراره من أمام العدو تسقط تمامًا، بل على العكس من ذلك يصبح أعضاء المحكمة هم الذين يستحقون أن يُحاكَموا على مثل هذه الجريمة.

إن الأحداث تدور كلها داخل محكمة. غير أن المحاكمة لابد لها من تغيير مقرها باستمرار للهروب من تهديد الجيوش المعادية. هذا التنقل المستمر، هذا التيه، يصاحبه تدهور عام فى موقف أعضاء المحكمة الذين يتخلون تدريجيًا عن كل رغبة فى تحقيق العدالة، وينتهى بهم الأمر إلى الهروب. هذا التنقل فى المكان يصاحبه تصاعد الأحداث.

القصة تدور أحداثها فى سوريا فى عصر قد مضى وانتهى، رغم أن ارتباطه بالسياق العصر الحالى يكون بديهيا وواضحا؛ فهى تقع فى وقت سقوط الدولة العباسية عام ١٢٥٨. إن الرمز يتعدى الإطار المحلى المحدود ليشمل العالم العربى كله فى لحظة محددة من تاريخه، وقت الهزيمة التى عصفت بالكرامة الوطنية فى عام ١٩٦٧. فمشهد الكارثة الكبرى المتمثلة فى غزو التتار الذى قضى على

---

(١) ارجع إلى B. Brecht, Mann ist mann, 1926.

العصر الذهبى للحضارة العربية الإسلامية يتطابق مع المشهد المأسوى الذى يشكله الغزو الإسرائيلى لجزء من الأرض العربية[١].

لماذا الهزيمة؟ هذا التساؤل الذى يطرحه بإلحاح الكتاب العرب[٢]. فى هذه المرحلة، حاول ممدوح عدوان أن يعطينا الإجابة عن هذا التساؤل بطريقته:

فالشخصيات لم تستطع إيجاد مكان لها فى مجتمعها. كما أن التاريخ البعيد المادى المحسوس للوطن لم يلق الاحترام الواجب الذى يوفيه حقه. فالبعض وافق على تقسيم أرضه والبعض الآخر هجرها، والذين بقوا فيها لم يستطيعوا الدفاع عن أملاكهم فيها، وكان عليهم أن يفعلوا ذلك لأنفسهم، وليس لتنفيذ الأوامر العليا الآتية من السلطة. النص المسرحى يعبر عن عودة الوعى التدريجى للمتهم - ويذكره بمسئولياته وواجباته حتى بالنسبة لاستخدام القوة تجاه عائلته ووطنه. ومن خلال مسيرة الشخصية الرئيسية فى سياق العصور الوسطى لسوريا يتوجه المؤلف لجمهوره لحثه على الاضطلاع بمسئولياته الجماعية المشتركة فى مواجهة العدو الحالى. فى العمل المسرحى نجد أن المسيرة الشخصية للبطل تصل به إلى التضحية الكبرى؛ وذلك حينما يقوم أبو شكر بالامتثال إلى قدره الذى يفرض عليه موتًا محققًا. ويتبدد الخوف والشك والإنكار التى كانت تسكنه حتى تلك اللحظة فى مشهد الختام. وذلك حينما يصبح حرًا فى صنع قدره بنفسه والتحدث والتفاعل، فيمسك بالسيف ويقتل نفسه ويموت. تتلاشى القضبان التى كانت تحد من حركته فى نفس الوقت الذى تتلاشى الضغوط والقمع الذى يفرضه عليه. ذلك نظام اجتماعى يجعل الصمت والسلبية مصير الضعفاء.

---

(١) حول الإلهام التاريخى وإسقاطاته وإحالته إلى العصر الحالى فى مسرحية لعدوان، ارجع إلى خالد محيى الدين البرادعى "خصوصيات المسرح العربى" دمشق ١٩٨٦، الصفحات ٢٧٥ ـ ٢٨٠.

(٢) حول حرب ٦٧ وأصدائها فى الأدب، ارجع إلى: Sh. Ballas, La Littérature Arabe et le conflit au proche orient (1948 - 1973) paris. Anthropos, 1980, P. 147 - 308.

إن الوظيفة السردية الخاصة بالمكان وتنظيمه وإعداده واضحة جلية فى هذا العمل لممدوح عدوان. هذه التغيرات الداخلية فى نفسية الشخصية تقابلها تغيرات رمزية فى المكان. ليس من قبيل المصادفة إذن أن يقوم الكاتب بتجشم العناء لوصف الإطار المكانى الذى تجرى فيه الأحداث بهذه الدقة الشديدة لتوضيح ذلك. وحتى يكون ذلك واضحا جليا، فإن تطور وتصاعد الأحداث التى تتشابك حول التحول التدريجى الذى يعيشه أبو شكر يجب أن يُظهر كيف أن الانتقال من مكان ملموس إلى آخر يتزامن مع مروره بحالات نفسية مختلفة.

اللفظ ـ الحدث واللفظ ـ السرد: لعبة الغيرية

إن بناء النص يعتمد على نوع من التوازن. قصة "الرجل الذى لم يحارب" تتكون من فصلين: يبدآن ويتطوران وينتهيان بنفس الطريقة (المتوازية). فالنص يبدأ كل مرة بخطاب استهلالى طويل لحارس المحكمة موجه للجمهور (جمهور العرض المسرحى الذى "يلعب" دور حضور المحكمة وفق بعض أساليب الكاتب المسرحى الإيطالى بيراندييللو الذى يميل إلى إلغاء الحواجز والحدود بين خشبة المسرح والواقع). فمنذ اللحظات الأولى فى الحالتين، تعمل هذه المقدمة، والتى تليها (حوار سريع بين الحارس والمتهم حتى وصول هيئة المحكمة) على تحديد المكان الذى ستدور بداخله الأحداث أى قاعة المحكمة. "ويتساءل الحارس: ماذا أرى؟ أناسًا مجتمعين؟ من الذى سمح لكم بالدخول؟ إن هذه ليست قضية عادية، إنها جلسة مغلقة، إنها قضية الرجل الذى لم يحارب"[1].

فى هذه الجملة نجد أن لفظ "دخول" يشير إلى وجود مكان مغلق والفعل "سمح" يلقى الضوء على القيود التى تفرضها السلطات خاصة فيما يخص تجاوز وعبور حدود هذا المكان المغلق. إن فكرة الإغلاق هذه يدعمها استخدام عبارة "معقودة فى السر". ويقوم الحارس بعد ذلك بإيضاح أن "أمورًا كهذه يجب ألا تُعلن

---

(١) ممدوح عدوان "الرجل الذى لم يحارب" بيروت، دار ابن رشد، الفصل الأول، صفحة ٧.

على الملأ"[1] وهى جملة تساهم فى تدعيم فكرة التناقض بين المغلق والمفتوح، بين السر والعلن.

وكما أكدنا من قبل فإن الفصل الثانى هو الآخر يُفتتح بمونولوج للحارس يقوله فى نفس الإطار المغلق[2]. غير أننا نلاحظ أن هذا المكان لم يعد من الصعب ولوجه وانتهاكه، كما هو الحال فى الفصل الأول. أولا، لم يعد خطاب الحارس يشير إلى احتمال منع الدخول، وإلى ضرورة الحصول على إذن لحضور مداولات المحكمة، ولكنه استعمل فقط فعل الحركة "جاء بـ". فالرجل فى واقع الأمر، يقول للجمهور الموجود أمامه بمجرد رفع الستار: "ها أنتم هنا؟ من الذى أتى بكم إلى حمص؟". إن تغيير اللعبة الذى يعترى المكان بين الفصل الأول والفصل الثانى نلاحظه فى الجملة التالية: "أنتم تتسربون دائمًا من الناحية الخطأ". فالفعل "تسرب" يوحى بفكرة الدخول واختراق مكان ما مغلق أو ممنوع، وفى نفس الوقت الدخول عنوة. أما فيما يتعلق باستخدام الصفة "معاكس" فيمكن ترجمتها من منظورين: منظور مكانى بما أن الجمهور يجلس فى مواجهة المحكمة أو منظور معنوى، بما أن هذه الصفة تعبر عن تضاد على المستوى الإيديولوجى بين النخبة (التى يمثلها القضاة) والعامة (الجمهور). بالجلوس بشكل "تلقائى" فى مواجهة من يدير القضية، فإن الشعب يوضح تناقض الأدوار الاجتماعية. كما يمكنا أن نفسر كلمة "معاكس" على وجه آخر، أى اللوم الذى يوجهه الحارس للجمهور الذى يفضل متابعة المحاكمة وهى تهرب بدلاً من التوجه إلى الوجهة السليمة التى سوف تجعله يواجه العدو الذى يتجه إلى الحدود. فى هذه الحالة فإن لفظ "معاكس" يأخذ معنىً آخر، أى "الخطأ" أو "السيئ" كما فى عبارة "الاتجاه

---

(١) "إن أمورًا كهذه يجب ألا تعلن على الملأ"، نفس الفصل، نفس الصفحة.

(٢) يقول المؤلف فى بداية الفصل الثانى (ص٤٣) "المكان المسرحى ينقسم بنفس الطريقة كما هو الحال فى الفصل الأول، خشبة المسرح هى فى نفس الوقت قاعة المحكمة. ويحتفظ الحارس والمتهم بنفس أماكنهم كما فى الفصل الأول"، إذن تبقى القضبان والحواجز الموجودة فى الفصل الأول هى نفسها.

الخطأ"، "الاتجاه السيئ"، مما يعطى فكرة أنه على الشعب أن يواجه قوات الغزاة، حتى وإن اختارات المحكمة أن تهرب حتى تصل إلى مكان آمن.

كما أن المكان الذى يحتله الحارس يتبع هو الآخر منطقًا "مكانيًا"؛ بما أنه يرمز بشكل أو آخر إلى هذه الطبقة الاجتماعية (الخاصة بالعسكريين والحراس والموظفين)، والتى تقوم بدور الوصل والعزل بين السلطة والمقهورين. ففى مرات عدة تحتاج هذه الشخصية لتبرير أفعالها وكلامها. وذلك حين يذكرنا أنه ليس سوى جندى بسيط، خادم مطيع يخضع للأوامر "إننى أتلقى الأوامر من الكل"[1].

ويذهب أيضًا إلى عدم إخفاء حرجه من اضطراره لخدمة طبقة رؤسائه "يارب ألهمهم أن يريحونى". عمليًا فإن المكان المخصص للحارس على خشبة المسرح يقع داخل المكان المخصص لهيئة المحكمة. فانتماؤه إذن إلى المجموعة التى تمثل السلطة لا لبس فيه. غير أن تعليقاته المصاحبة للأحداث تبرز تساؤلاته حول الدور الذى يلعبه، إلى درجة أنه يقرر فى نهاية الأمر إطلاق سراح المتهم؛ معربًا بذلك فى نفس الوقت عن توافقه الإيديولوجى مع الشعب الذى تقهره سلطة القضاة. هنا نجد أننا بصدد شخصية إشكالية، لا تستطيع الوجود فى المكان المخصص لها فى مجتمعها؛ لأنها تدرك أنها لا تنتمى لعالم السلطة.

إن حديث هذه الشخصية يترجم بوضوح تطورها الداخلى. ففى بداية السرد نجد الخوف وانعدام المسئولية وعدم القدرة على اتخاذ القرار أو اختيار المجموعة التى ينتمى إليها هى السمات الغالبة على مداخلاتها، والتى تعبر فى نهاية النص - على عكس ذلك - عن حرية تامة ينهض بها تمامًا. ونفس المسار يسلكه المتهم أبو شكر. هذه الشخصية لا تتدخل إلا نادرًا على امتداد القضية وبطريقة مقتضبة. ولا نجده يتحدث بطلاقة إلا فى المشاهد الأخيرة عندما يتحرر من قيوده

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٦ و٤٤.

ويصبح حرًا فى التحرك كيفما يشاء، ويتحدث كيفما يشاء. منذ تلك اللحظة يبدو أن المؤلف أراد أن يربط بين القيود المكانية التى تمنع حركة هذه الشخصية وبين القيود الرمزية الخاصة بحرية التعبير، وحرية استخدام اللغة. ومرة أخرى نجد لزامًا علينا أن نلاحظ فى كتابة هذه المسرحية الاستخدام المتحرر لحيز المكان. هناك تطابق بنائى بين الحوار والتطور الدرامى للمسرحية الذى تنم عنه ردود فعل الشخصيات، وكذلك تسلسل أفعالها وحركاتها داخل مساحة محددة تماما.

من هذا المنظور نجد أن دخول هيئة المحكمة إلى المسرح يقدم عنصرًا إضافيًا. فالقاضى وممثل النيابة والدفاع يستعملون - فى واقع الأمر - لغة ديوانية (بيرواقراطية) تستبعد أى تدخل عاطفى فى القضية التى يلعبون فيها الأدوار الرئيسية. وفى نفس الوقت تعكس لغتهم ذلك التفاوت الكبير الذى يفصل بين هذه الشخصيات المثقفة ذات النفوذ وبين الناس الذين يواجهونهم: المتهم والجمهور والشهود وحتى الحارس. فإن المجموعتين كما أراد واختار المؤلف أن يضعهما - من خلال التعليقات المصاحبة لإجابات الشخصيات - يكونان منفصلين تمامًا فوق خشبة المسرح، كما أن اللغة التى يستعملها كل فريق تكرس وتؤكد هذا التفاوت.

ويجدر بنا أيضًا أن نلاحظ أن المؤلف يجعل من الممكن إعادة بناء الأحداث التى قد تمت، وذلك بواسطة شهادة الشهود وعن طريق الحوار الذى استهل به النص، بين الشهود والمتهم فى حضور القضاة. إن القارئ والجمهور الذين يضعهم المؤلف فى وقت الأحداث، أى الوقت الذى يسبق انعقاد المحاكمة، يستطيعون أن يعقدوا مقارنة دقيقة بين الاتهامات الموجهة للمتهم، وبين ما يدلى به الشهود فى الواقع. إن السرد، عن طريق شهادة الشهود، يقوم بدور "إخبارى" "إعلامى" مهم بالنسبة للحضور الذى يدرك أن أحداثًا قد وقعت فى مكان آخر وفى زمن آخر ويهدف - عن طريقها - إلى وضع تصور سليم لشخصية المتهم،

ومن ثم الحكم عليه بطريقة عادلة. إذا أخذنا بمقترحات تودوروف Todorov، المتعلقة بتمييز أنواع الخطاب فيما يتعلق بـ "السرد الأول Le Récit primitif[1]، فسوف نستعمل عبارتى اللفظ ـ الحدث Parole-action، و"اللفظ ـ السرد Parole-Récit، مع الأخذ فى الاعتبار أن هناك مجموعتين من التناقضات لكل مجموعة مستقلة عن الأخرى وتخص هذين النوعين من الخطاب: "فاللفظ ـ الحدث يشكل "المعلومة" أما اللفظ ـ السرد فيمثل الخطاب. ثانيا وقد يبدو هذا متناقضًا، أن نقول إن اللفظ ـ السرد يتبع الطريقة التى ترتكز على الجمل التقريرية" Constatif، بينما اللفظ ـ الحدث هو دائمًا الطريقة التى ترتكز على الأداء Performatif[2]، وفى داخل اللفظ السرد فإن تودوروف Todorov، يفرق ويميز بين "قطبين مختلفين رغم أنه يوجد رابط محتمل بينهما: من ناحية فهناك غناء الشاعر المنشد، ومن ناحية أخرى نقرأ مقاطع سردية قصيرة للشخصيات المختلفة المقتضبة طوال الحكاية دون أن يصبحوا على الرغم من ذلك شعراء منشدين. هذا النوع من الخطاب يشير إلى درجة من التقارب باتجاه اللفظ ـ الحدث: فالكلمة والجمل تبقى هنا تقريرية غير أنها تأخذ أيضًا بعدًا آخر ألا وهو الفعل؛ كل سرد مقدم يخدم هدفا محددا، وهو ليس مجرد تسلية للحضور. فالجمل التقريرية هنا تتداخل مع الأدائى[3]، وهذا النوع الأخير من السرد يمكن استعماله وتوظيفه جيدا فيما يتعلق بالشهادات المذكورة فى هذه المسرحية. حتى فى هذا السياق الخاص فإن اللفظ، الكلمة، يظل "سردا"، فهو يبقى جملاً "تقريرية" Constatif، مع اكتساب بعد جديد ألا وهو الفعل. إن سرد الشهود لشهاداتهم له هدف محدد ألا وهو إمكانية تعديل الحكم الأولى الذى صدر ضد المتهم. كما أن المتهم ومن خلال اللفظ ـ السرد الذى ينطق به للشهود يطرأ عليه

---

(1) T. Todorov: Poétique de la proses, Editions du seuil, 1971 P. 66-71

(٢) المرجع نفس ص ٤٤.

(٣) المرجع نفس ص ٧٢ ـ ٧٣.

تغيير أساسى، ويبدو كما لو كان اكتسب قوة داخلية جديدة مصحوبة بإرادة معلنة غير مسبوقة للتحول (للفعل). وهكذا تتحول الإدانة إلى براءة والجبن إلى جرأة.

ليست مصادفة أن يتمكن المتهم من أن يعلن فى نهاية العمل "كنت أخاف من النظر فى عيون الناس، أما الآن فلا"[1].

المكان وتشكله : الحدث التطهيرى

وانطلاقا من هذه الملاحظات الأولية، أردت أن أبحث فى مفهوم المكان حتى ولو بطريقة مقتضبة وذلك من خلال ثلاث زوايا للتناول، والتى تبدو لى أساسية لفهم هذا العمل. الأولى تتعلق بالمكان المسرحى والثانية تتعلق بالمكان كوطن، والثالثة بالضمير على اعتباره المكان الداخلى للشخصية المحورية للرجل الذى لم يحارب.

يصف المؤلف ـ المكان ـ خشبة المسرح فى بداية الفصل الأول من خلال توجيهاته Didascalies، "ينقسم المسرح إلى جزأين متساويين تماما بواسطة قضبان حديدية. الجزء الأيمن هو المكان الذى يوجد به المتهم أى السجن فى هذا المكان يقف المتهم وتعرض الأحداث التى يتناولهاالشهود فى شهاداتهم، وفى المقابل فى الجزء الأيسر، يوجد السجان، وهو مجرد جندى عادى. كما نرى أيضًا المكان الذى يحتله القاضى، كما نجد بقية الأدوات الأساسية للمحكمة"[2].

طوال مدة المحاكمة يبقى الجزءان منفصلين تمامًا. ولا يسقط الحاجز المكانى الذى يفصل بين العالمين إلا فى الصفحات الأخيرة قبل انتهاء النص بقليل وذلك حين يتم فصل الحارس المكلف بالإبقاء عليه. وكما رأينا قبل ذلك فإن استرجاع أبى شكر لحريته البدنية تؤدى به بطريقة مفاجئة إلى إدراك حقوقه وواجباته كإنسان. ففى هذه اللحظة يقول لسجانه الذى يحثه على الفرار ـ وهو

---

(١) محاكمات ص ٧٤.

(٢) المرجع نفسه ص ٥ .

ما يمثل تناقضا هنا ـ سوف نبقى هنا "إن حالة الصراع هذه، والتى لم يستطع الفكاك منها حتى تلك اللحظة، بسبب هروبه تجد حلا" بفضل عدم وجود القضبان التى كانت تحول دون فراره. وتختفى هواجسه بعد أن صمم على مواجهة قدره والذهاب للقتال.

وبالنسبة للمنظور الثانى الذى أوردناه آنفًا وهو المكان كوطن، نجد أنه يتشكل كلما تتابعت المشاهد المسرحية فهو لا يعنى استحضارًا صريحًا وملموسًا لأرض الوطن بواسطة "الوصف"، ولكنه تصور يتجسد فى نفسية البطل طوال إعادة سرد الأحداث السابقة التى وقعت قبل سجنه ومن خلال مناقشاته مع الشهود. فحبه لأرضه ورغبته فى الدفاع عنها تظهر جلية فى المشاهد الأولى من الفصل الثانى خلال عملية العودة للماضى Flash-bac، عندما يذهل وينفعل أبو شكر وهو يفكر فى المنحى المؤسف الذى أخذته الأحداث العسكرية بقوله: "لو كنا عرفنا ما سيحدث لكنا نظمنا صفوفنا[1]" أو كما رد على زوج شقيقته الذى كان يتشدد فى الدفاع عن الهروب عندما صرخ قائلا: "سأبقى هنا، وسوف أبقى هنا، وسوف نموت هنا"[2]. فى أول الأمر قد نعتقد أن الدافع الرئيسى لهذه الرغبة العنيدة فى رفض الهروب والبقاء فى المكان لا تنبع من الإحساس الوطنى. وبالفعل يسوق الكاتب دافعًا آخر عندما يعترف المتهم لزوج شقيقته أنه يريد انتظار عودة ابنه[3]، غير أن محامى الدفاع استطاع أن يستشف حب موكله لوطنه، وأكد عليه فى مرافعته: "إن موكلى كان دائم الارتباط بزملائه، وشديد التعلق بزوجته وأطفاله وأرضه! كل إنسان له وطن صغير يربطه بوطن أكبر، أو ليس الوطن هو البيت والزوجة والأرض؟"[4].

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٩.
(٢) المرجع نفسه ص ٥٠- ٥١.
(٣) المرجع نفسه ص ٥١.
(٤) المرجع نفسه ص ٦٣.

منذ هروبه من ميدان الحرب الذى أقره بعد إلحاح زوجته وشقيقها عرف المتهم عذاب الضمير وآلامه. وتذكر كثير من الشهادات مناقشاته مع زوجته. فبينما كانت تحاول تهدئته ومواساته أثناء منفاهما، أجابها "إن تصرفى لم يكن تصرف رجل. الرجل! الذى يستحق هذا اللقب لا يأخذ متاعه وزوجته ويهربان[1]" فبينما تستعمل زوجته لفظ "مهاجران" لوصف رحلتهما حتى الوصول إلى بغداد، يستبدل أبو شكر مفهوم الانتقال والهجرة الأكثر قسوة فى الفعل "هرب". يبدو أن أبا شكر يريد أن يتجرع حتى الثمالة خزى هذا الهروب كما تشير إلى ذلك الكلمات المثقلة بالمعنى التى يوجهها إلى زوجته بخصوص حياتهما المشتركة: "عندما تزوجتنى لم تختارى ولم ترغبى فى!" وأيضًا طيلة حياتنا، "كنت أحاول إثارة إعجابك حتى أبدو دائما شديدا قاسيا؛ حتى أبدو كرجل! غير أن رجولتى لم تكن إلا ظاهرية كما لو كنت أختال بريش الديك، والآن ها أنذا بدون ريش، أنا عارٍ"[2].

إن العلاقة التى يعقدها محامى الدفاع فى مرافعته بين حب الوطن وحب الأسرة أثار عند أبى شكر متتالية من النتائج السلبية: إن هجرة الأرض تتزامن مع تدهور علاقته بزوجته وابنه اللذين يحس تجاههما بشعور فظيع من الخزى والدونية، ويحرص المؤلف على إظهار مدى الضغينة التى يشعر بها المتهم تجاه الشاب الذى حظى بموت بطولى مشرف أثناء الحرب. إن المتهم الذى اختار أن يهجر أرضه ووطنه حكم عليه بأن يظل يغبط مصير ابنه، يذكر بشىء من الشراسة هذا الشاب الذى تركه بموته يواجه نفسه "إننى أحسده، لأنه عرف كيف يموت أثناء الحرب، وتركنى أهرب كأرنب مذعور[3]" وعندما يذكر أبو شكر منفاه يحس بالكره والرفض التام فهو يستعمل بإلحاح ظرف المكان "هنا"، مقرنًا بذلك

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٤.

(٢) المرجع نفسه ص ٦٥- ٦٦.

() المرجع نفسه ص ٦٦.

هذا المكان بالتدهور البدنى والنفسى الذى لحق به. ويتحدث أبو شكر عن عالم الهروب وكأنه عالم تعرف فيه المشاعر حتى الأكثر تأصلاً فى النفس البشرية مثل الشفقة - نوعًا من الارتباك والاضطراب التام. وهكذا يجيب زوجته التى تسأله لماذا لا يتجشم الهاربون عناء دفن موتاهم بقوله: "عندما نهزم تصبح الحياة هى الفكرة الوحيدة لكل واحد، ولا أحد يملك الشجاعة للبقاء ودفن صديقه"[1].

إن فتح القضبان التى تسجن المتهم هى إذن الحدث الذى يحدث التطهر النهائى. ونلاحظ ذلك عندما تصبح الأخطاء المنسوبة للمتهم هى نفسها التى يرتكبها من يحاكمونه أو بعبارة أخرى أخطاء القاضى وأعضاء هيئة المحكمة والذين يهربون هم أيضا - ثلاث مرات - من أمام العدو، وفى المرة الأخيرة ينقلب الموقف، ويتوصل الجمهور إلى حقيقة جديدة[2]. وبدوره، يصاب الحيز المكانى على خشبة المسرح بالتحول والتغيير. فالأبهة الكاذبة تختفى مع القضاة والمحامين ويسقط بذلك كل ما يقسم الحيز المكانى. وتنتقل حزمة السيوف التى ترمز إلى القانون، والتى كانت على المنصة حيث يجلس القاضى، تنتقل إلى يدى أبى شكر والحارس اللذين يقرران التصدى للعدو القادم. وبالفعل لا يبقى فى هذه اللحظة على خشبة المسرح سوى هاتين الشخصيتين القريبتين من بعضهما البعض بالتفكير والمشاعر رغم أنهما فى حقيقة الأمر نقيضان. وحدهما لا زالا يستطيعان القتال: الحارس لأنه تحرر من تبعيته ومن خوفه من رؤسائه، والمتهم لأنه أدرك أنه تحرر من كل القيود الخارجية، ولأنه اكتسب حرية اختيار موته.

•

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٧.

(٢) هل يجب البحث عن عنصرى "الانقلاب" (Peripeteia) (agnition)، كما يراهما أرسطو؟ CF. Poetica, P. 151- 153.

نحو الخاتمة

فى السبيل إلى سياسة للمكان

إيف جونسالس كيخانو

هل يجب أن تظل شعرية المكان[١] حبيسة حدود ما أسماه أمبرتو إيكو "العوالم المحتملة" للنصوص[٢]، فمهما حاول النقد تفحص هذه الحدود الخيالية التى يرسمها هذا الحشد الهائل من المعانى التى يرغب الكاتب فى إيصالها ومساءلتها، أفلا توجد طرق أو وسائل أخرى لتفحص العلاقات التى تربط بين الأعمال الأدبية والمكان؟

منذ عام ١٩٥٥، ساق موريس بلانشو فى الكتاب الذى يعتبر حتى الآن من أشهر مؤلفاته "المكان الأدبى"[٣] نظرية المكان غير المادى، والذى مع ذلك يمكن تخيله عن طريق تجارب تقع على حدود هذا الكون مثل تجارب: ساد، لوتريامون، باتاى، مالارميه، كافكا، ريلكه.

بروح مختلفة تمامًا استطاع علم السرد تفحص مكان آخر، هو للكتاب الذى يتألف من شكل متوازى الأضلاع من الورق كتلة فارغة تفرض نظامًا معينًا

---

(١) بدون حماس نذكر هذا المصطلح، وفى ذهننا أفكار مازلا ريت ومولينيه فى كتاب vocabulaire de le stylistique, paris, PUF 1989. ول. G. Moliné، فى كتاب (مفردات دراسة الأساليب، باريس، puf 1989): "إن لفظ شعرية الذى يستعمل كاسم (الشاعرية) هو مجال لدلالات لفظية لا تنتهى مما يزيد من مخاطر اللبس، وهذه الكلمة أصبحت تعنى بشكل أوسع تقنيات علم البلاغة وآثارها، وعلم الأدب، ونظرية إنتاج أعمال ترتكز على الفكر، وعلم الجمال بشكل عام.

(٢) Umberto ECO, lector in fibula, paris, Grasset, 1985 (خاصة الفصل الثامن).

(3) Maurice Blanchot: L' Espace Littéraire, Paris, Gallimard, 1955.

للقراءة، مكان ينظم مدة زمنية، رحلة عبر زمن السرد والقراءة، تبدأ من الصفحة الأولى وتنتهى مع غلق الكتاب (إن فن الشذرات fragments، الذى ظهر على نطاق كبير فى الآداب الأوروبية وكان حاضرا منذ الحركة الرومانسية يشكل تمردًا صارخًا ضد هذا الطغيان للسرد المنظم الذى ينتج عن تتابع الصفحات)[1].

من بين الوسائل الأخرى لتصور الروابط والعلاقات بين العمل الأدبى والمكان، فإن هذه المشاركة تريد أن تقدم نوعًا من الدراسة المضادة لعدد من الدراسات الخاصة بالأبعاد الرمزية للمكان المجازى فى الأدب العربى الحديث.

فبعيدًا عن كون "المكان الأدبى" ذا معنى استعارى، فإن مكان الكتابة كما هو متصور هنا يجب أن يرجع إلى واقع ملموس: فهو نتاج تأليفه ثم طرحه للتداول فى العالم الحقيقى للأعمال الأدبية فى العالم العربى اليوم[2].

إن وضع خريطة للأعمال الأدبية بهدف العثور على الطرق الملكية لخلودها، وكذلك التعرف على معوقات إنتاجها، هو فى حد ذاته سبيل للمساهمة فى شرح النصوص الأدبية وتأويلها. فمن المسلم به أن النصوص الجديرة بالنقد، حسب العبارة الشائعة، لا تأتى من العدم. غير أن الخطاب النقدى لا يذكر أبدًا فى ـ الغالب الأعم ـ أى شىء عن ذلك الطريق الصعب الذى اجتازه العمل الأدبى ليخرج من طى الكتمان، ويصل إلى درجة ما من الاعتراف الأدبى بهذا العمل أو تحقيق "الشهرة الأدبية".

---

(١) يشكل "متون الأهرام" ـ وهو نص حديث لجمال الغيطانى- (القاهرة، شرقيات، ١٩٩٤، ترجمه إلى الفرنسية: Pyramides، دار سندباد، ٢٠٠١) Sindbad, 2001، محاولة حديثة فى الأدب العربى للعب بالحجم المادى للنص، المكان المادى للكتاب المطبوع: فالفصول الأربعة عشر للكتاب تتابع وتتقلص وتتناقص بانتظام مثل هرم ينتهى برأس مدبب يتكون من القطعة الأخيرة التى تشكلها العبارة نفسها "لا شىء" التى تتكرر ثلاث مرات.

(٢) إن هذا التناول النظرى للظاهرة نستلهمه من علم اجتماع الواقع الأدبى؛ وخاصة أعمال Pierre Bourdieu: Le Champ littéraire, actes de recherches de sciences sociales, no 89, sep 1991 et les règles de l'art, paris, le seuil. 1992.

غير أنه، وكما سنرى فى النماذج المختارة، والتى سنقدمها، ونتناولها فى السطور التالية؛ فإن الأعمال الأدبية تدعونا للتفكير فى هذا المعنى. وذلك عندما تدمج هذه الجغرافيا الخاصة للاعتراف الأدبى بالكون الخيالى.

دوائر الأدب العربى

على غرار الرئيس عبد الناصر الذى كان يرسم دوائر متحدة المركز للطموحات السياسية المصرية والعربية وللعالم الثالث (أو عدم الانحياز حسب مفردات ذلك العصر) يمكننا أن نقيس النجاح الأدبى بحجم الموجات أو الأصداء التى تصاحب ظهور عمل أدبى معين أو شهرة كاتب ما.

إذا أخذنا نقطة ارتكاز معينة، ورسمنا مناطق من الداخل إلى الخارج، ومن الأكثر قربًا إلى الأقصى بعدًا، فإن هذه المناطق تتخطى حدودًا غير مرئية تكون هى المؤشرات على درجة اعتراف الجمهور.

مكان أدبى عام ومفتوح:

ولكن قبل دراسة الملامح الخاصة بتتابع هذه الموجات التى تنتشر دائمًا بعيدًا، علينا الرجوع سريعا ومراجعة ما يشكل ديناميكية هذه الظاهرة، وأهمية الاعتراف الجماهيرى فى وضعية العمل الأدبى. إننا غالبا ما ننسى أن ربط مدى انتشار العمل الأدبى ـ بصورة جزئية على الأقل ـ بجودته الفنية، يُعد إشارة إلى مفهوم فنى حديث نوعًا ما. هذا التقييم الكمى للجودة الأدبية غريب تمامًا على نظام الثقافة الكلاسيكية (ليس فقط فى العالم العربى، ولكن أيضًا فى أوروبا حتى عصر النهضة) التى لم تكن تُخفى النظرية التى نسميها اليوم ثقافة النخبة أى الخاصة. هذا التقييم الكمى ارتبط ارتباطا شديدًا بالامتداد الواسع لسوق المنتجات المطبوعة فى النصف الثانى للقرن ١٨ فى أوروبا الغربية، والقرن الذى يليه فى العالم العربى.

وعلى طريقة "الجماعات المُتخيَّلة" التى أوضحها بينيديكت آندرسون[1] فى عملية خلق القوميات المختلفة، ظهرت جماعات أدبية ذات عواصم رمزية، وحدود ومناطق نفوذ. وسكان هم ممثلو مسرح الأدب العربى الكثيرون الذين على الرغم من اختلافاتهم، يتعارفون داخل هذا الانتماء المشترك.

ووفقا لهذه الجغرافيا الخيالية، والتى غالبًا ما تكون لا شعورية يتم الاحتفاظ بمجموعة من الوثائق أو المدونات من النصوص التى عن طريقها يتم وضع تاريخ للأدب أو حتى هذه "النظرية الأدبية" أو تلك.

إن أهمية التحديدات التى تؤثر - بشكل كبير وأيضًا سرى - على الإدراك المشترك لساحة الأدب العربى تظهر جلية بمجرد الوقوف عند بعض النماذج: فالمكان الذى يحتله النثر الروائى، الرواية فى المقام الأول، كموقع لمراقبة الظواهر الأدبية العربية لا يعتبر تصورًا يُعتد به إلا منذ عقدين أو ثلاثة (وفعلاً لا نستطيع إغفال أن الاهتمام الذى تحظى به الرواية العربية بشكل خاص من قِبَل الدراسات الأدبية، انحصرت فى هذا المجال تحديدًا؟ هذا الاهتمام تسبب حتى الآن فى تهميش مناطق إنتاج مهمة، مثل الجزيرة العربية، حيث لا يزال هذا النوع من الأدب مهمشًا جزئيًا).

وسواء شئنا أم أبينا فإن تصورنا للآداب الحالية، وهذا ينطبق على العالم العربى، قد استوعب بشكل كامل حقيقة أن أى كاتب -مع أنه ينتمى إلى فضاء خاص يشغله فقط المتعلمون- مطالب بالوجود على الصعيد الجمعى؛ لأنه يتوجه - على الأقل منذ عصر النهضة - لجمهور القراء، ويشكل سوقًا للمطبوعات للجمهور.

الدائرة الأولى: النشر الذاتى

إن الدائرة الأولى التى يجب على أى كاتب عربى اليوم اجتيازها ليصل إلى حيز الاعتراف به فى مجال الأدب، هى، بدون شك النشر. بالفعل، إن مثل هذه

---

(١) Benedict Anderson: Imagined Communities, New York, Verso, 1983 (الجماعات المتخيلة أو المتصورة).

المرحلة تشكل طريقا يجب أن يسلكه كل كاتب أيًا كانت الحقبة الأدبية التى ينتمى إليها، غير أنها تكتسب فى العالم العربى صفات خاصة بها.

فى الواقع فإن دراسة إحصائية للإنتاج الذى ينشر فى دولة مثل مصر، على سبيل المثال يُظهر الأهمية الكبيرة إلى يومنا هذا، لعملية النشر على حساب المؤلف[1]، (ففى مجال الشعر مثلا توجد شريحة مهمة من الأعمال التى لا يتاح لها النشر إلا بهذه الطريقة)، وبالطبع فإن هذا الإجراء يكون فى كثير من الأحيان عاملا يحيل الكاتب وكتابه إلى النسيان. أو فى أحسن الأحوال يكون الانتشار محدودًا للغاية. فى واقع الأمر فإنه من الضرورى توافر ظروف خاصة جدًا ليحظى عمل منشور فى هذه الظروف بالشهرة.

وعندما يحدث ذلك، يكون بصفة عامة، لأسباب اجتماعية أو سياسية أكثر من كونها لأسباب أدبية، ويعتبر كتاب "مسافة فى عقل رجل" للكاتب المصرى علاء حامد، خير مثال على ذلك؛ فهو قد نُشر على حساب المؤلف عن دار النشر القاهرية المعروفة "مدبولى": وقد كان منع تداول الكتاب من قبل سلطات الأزهر، هو ما أعطاه بعض الأصداء.

ولكن يجدر التفرقة بين النشر على حساب المؤلف والنشر الشخصى. نعنى بذلك نوعًا من دور النشر التى ظهرت منذ السبعينيات، فى عصر شهد فيه السوق العربى للكتاب إعادة بناء على أسس تجارية واسعة.

فى هذا السياق تم إنشاء دور للنشر تختص بنشر أعمال مؤلف واحد بذاته. وفى معظم الأحيان تكون هذه الأعمال دينية، وهو المجال الذى يحقق مبيعات

---

(١) حوالى ١٠٪ من الكتب المنشورة سنويًا حسب الإحصاءات التى جمعناها خلال بحثنا "رجال الكتب: الحقل الفكرى والنشر فى مصر "الجمهورية" من ١٩٥٢ إلى ١٩٩٣".
"le gens du livre: champ intellectuel et edition dans l'Egypte republicaine, 1952-1993, Paris, institut des sciences politiques 1993.

ضخمة[1]. غير أنه يحدث أيضًا أن تنشر هذه الدور أعمالا أدبية (مثل مؤلفات الشاعر نزار قبانى أو الروائية غادة السمان اللذين تنشر أعمالهما حصريا من خلال دور نشر تحمل اسميهما)؛ وفى هذه الحالة تكون الأمور دالة على العكس؛ أى تشير إلى إقبال هائل من الجمهور على هذه الأعمال.

الدائرة الثانية: المجلات والصحافة بصفة عامة

منذ بداياته الأولى ارتبط الأدب العربى الحديث بازدهار الصحافة العربية[2] (فكم من النصوص الأدبية يلعب فيها الصحفى دور الشخصية الرئيسية)[3].

إن استخدام لغة جديدة، وتناول موضوعات لم يسبق التطرق إليها، وتكييف الأنواع الأدبية غير المعروفة على هذا الشكل فى العالم العربى ـ وباختصار كل ما سوف يحقق ازدهار السرد العربى المعاصر ـ لا يمكن تصوره بدون وجود وسيلة جديدة، قناة جديدة للتواصل المكتوب، بقوانينه وجمهوره.

بالنسبة للبعض، تشكل خصوصية هذا الارتباط إحدى التفسيرات المحتملة للانتشار المُدهش لنوع معين من النصوص النثرية، وهى القصة القصيرة (أو القصيرة جدًا) التى تتواءم تمامًا مع هذه الوسيلة المطبوعة[4].

---

(١) حول هذا الموضوع تحديدًا نرجو مراجعة:
"la littérature des trottoirs et l'invention du livre islamique: le cahier de l'Orient, no, "et l'édition égyptienne aujourd'hui", 20, trim, 1990. P. 169-180 communication et langages, no 109, 3éne trim, 1996 p. 110-119.

(٢) يرجع إلى يوسف نجم: القصة فى الأدب العربى الحديث، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٦٦
A. Houranii: the Emergence of the Modern middle -east Berkeley, 1981.

(٣) من بين النصوص المنشورة حديثًا نذكر فى هذه الدراسة خاصة نموذج الحالة المغربية (فيما يلى): أعمال عبد القادر الشاوى ومؤلفه "باب طازة" الرباط، منشورات الموجة ١٩٩٥ (ولكننا نجد أمثلة أخرى فى الآداب القومية الأخرى مثل نموذج الصحفى الشاعر الذى تخيله الكاتب السورى محمد الماغوط فى قصة: "الأرجوحة"، لندن، رياض الريس، ١٩٨١.

(٤) إن هذه الظاهرة ليس لها مثيل فى الثقافات المطبوعة الأخرى؛ فالصحافة العربية بدأت أول الأمر بنشر نصوص أطول (من النوع الرومانسى) فى مسلسلات أو حلقات، ويجدر=

ومهما كانت المصداقية التى نمنحها لهذه النظرية، فإن الصحافة سواء المتخصصة أو غير المتخصصة، لا تزال إلى اليوم هى الطريق والمسار الإجبارى الذى يسلكه الكاتب الناشئ، والذى يتيح له الوصول إلى موقع كاتب ناشئ.

إن النثر العربى الحديث يسوق لنا أمثلة كثيرة تعطى لهذه التجربة كل قيمتها، فيشعر بعدها كاتب النص بأنه أجرى الطقوس اللازمة التى تمكنه من أن يعبر إلى الناحية الأخرى من السياج؛ أى أنه لم يعد ينتمى فقط إلى عالم القراء، بل إنه دخل - حتى ولو على استحياء وفى تواضع - إلى دائرة الكُتَّاب السحرية[1].

= بنا أن نسوق شرحًا آخر نبدؤه بأهمية القصة القصيرة أوائل القرن فى الأدب العالمى الأنجلوسكسونى والروسى بصفة خاصة، الحجة والتفسير قدمه لنا، على سبيل المثال، عبد الله العروى، فى الفصل الأخير من كتابه - الأيديولوجية العربية المعاصرة، L' Ideologie arabe Contemporaine, Paris, 1967. المجال ليس متاحًا هنا لإجراء مناقشات حول الموضوع. ولكن يجدر بنا أن نلاحظ أن هذه الظاهرة ليس لها مثيل يشبهها فى الثقافات الأخرى المطبوعة، وأن الصحافة العربية قد بدأت باختيار النصوص الطويلة أولا (النوع الروائى المنشور على هيئة حلقات مسلسلة).

(١) إن الإحصاء الذى يسعى لأن يكون شاملا لهذه الاعترافات سيكون شائقًا بدون أدنى شك. ومن بين المراجع العديدة نستطيع أن نذكر العمل الأخير للكاتب المغربى عبد الكريم غلاب وهو "سفر التكوين"، بيروت - عمان عن دار المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٦ (راجع خاصة الفصل الثامن). بالتوازى مع ذلك فإن تأثير عالم الصحافة على علم الأدب يعطينا مجالاً خصبًا للبحث بدون شك اعتبارًا من بناء الحبكة (انظر الملحوظة الأولى فى الصفحة السابقة) حتى اختيار الأسلوب. وهو المجال الذى يشكل فيه غسان كنفانى مثالا بليغًا. وحتى المحاولات المقصودة لمزج الصحافة بالأدب مثل محاولات الكتاب المصريين: صنع الله إبراهيم فى مؤلفه (ذات، القاهرة، دار المستقبل العربى، وترجمتها إلى الفرنسية باسم Le années de zeth Arles, Actes Sud 1993)، وإبراهيم عبد المجيد (بيت اليمين، القاهرة، دار الفكر ١٩٨٦) كذلك سلوى بكر (مقام عطية، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر ١٩٨٦). وقد تطول القائمة إذا أضفنا النصوص التى تقع بين حافة الأدب وحافة الخيال كما يرى اللبنانى يوسف سلامة (مثلا جريمة فى البيت، ستوكهولم، دار نلسون ١٩٩٤).

غير أنه قد يتضح أن العلاقة القائمة بين الصحافة والأدب هى علاقة مباشرة وثيقة جدا. وذلك يكون حين تدعى الكتابة الصحفية نوعًا من الكتابة الأدبية أو حين تكون الشهرة الإعلامية مبررًا لظهور كاتب وصعوده المستمر.

وكم نقابل اليوم من روائيين أو كتاب قصة قصيرة من أصحاب المواهب المزيفة أو المدعين ومن قلة من الموهوبين الحقيقيين، الذين يستطيعون التعبير والكتابة فى هذين المجالين (الصحافة والأدب)، بنفس المقدرة. وتلك ندرة تناظر ندرة الصحفيين الحقيقيين فى الصحافة العربية الذين يقفون اليوم بجانب أسماء الأمس اللامعة مثل طه حسين وعباس محمود العقاد.

ونستطيع أن نقتبس من مفردات بيير بورديو Pierre Bourdieu، التى كان يصف بها الحالة الفرنسية، فنؤكد دون خوف من أن يكذبنا أحد، أن حقل الأدب العربى لا يزال يفتقر بشدة إلى "الاستقلالية"[1]. فهو لم يستطع بعد لأسباب تاريخية أن يفرض نظمه وقواعده الخاصة به، والتى تمكنه من التحرر من المتطلبات المؤسسية التى تفرضها عليه فنون الكتابة الأخرى المتقاربة بدءًا من الإعلام والصحافة.

وليس هذا مجالاً لشرح النتائج الضارة لمثل هذا النظام الذى ولد هامشًا ضعيفًا جدًا للاستقلالية. وسوف نكتفى هنا بالإشارة إلى أن التلاعب بوسائل الإعلام، ومنها الصحافة، مكنت الرئيس الليبى "معمر القذافى" مؤخرًا من اختراق العالم المُغلق جدا لكبار الكتاب العرب المعاصرين[2].

---

(١) وضع Pierre Bourdieu، صيغة واضحة بصفة خاصة لهذا المفهوم القديم، وذلك فى كتابه "سطوة الصحافة" L' Emprise du journalisme, in sur la Televsion, Paris, Liber, 1966، خاصة فى الصفحات ٧٠ وما يليها.

(٢) راجع مقالنا فى العدد المخصص لهذا الموضوع فى مجلة Oriente Moderno, 1997 (2- Modern 25 -35 p.p (3، الصفحات من ٢٥ إلى ٣٥ المخصصة للأدب المغربى تحت رئاسة .Camer d' Afflitto I.

الدائرة الثالثة: الانتماء للعاصمة

فى رائعة بلزاك "الأوهام الضائعة" يقول المؤلف على لسان البطل "لوسيان روبمبريه"، الشاب المثقف الذى "يصعد" من بلدته البعيدة ليصل إلى العاصمة، هذه العبارة المليئة بالطموح والتى تدل على الدهشة، "باريس، لنا نحن الاثنين!". إن الوصول إلى قلب الشهرة والسلطة فى هذا المكان الساحر -الذى تتمركز فيه دون أى مبرر تقنى أو اقتصادى فى العصر الحديث كل القوة الرمزية لعالم الآداب- هذا هو الهدف الأوحد الذى يصبو إليه أى كاتب ناشئ.

غير أن هذا الموقع، حيث الوصول إلى الشهرة ليس له حدود مادية. بل على العكس من ذلك فإن الأمر يتعلق بعالم متحرك تشكله باستمرار المعطيات المادية والاجتماعية والسياسية. هناك نصف قرن يفصل بين كاتبين مصريين هما طه حسين وصنع الله إبراهيم؛ بحيث يصبح من العبث التفكير فى عقد مقارنة بينهما، وذلك لأنهما يبدوان مختلفين تمامًا. غير أن هناك عملين من أعمالهما رواية "أديب" لطه حسين" وبيروت ـ بيروت"[1] لصنع الله إبراهيم يشتركان فى كونهما يتحدثان عن مصير "شاب متعلم" (أديب) يقف فى مطلع صعوده المهنى. وبينما يرسل عميد الأدب العربى بطله إلى أوروبا ـ وبالتحديد باريس ـ وهو ما كان طبيعيًا بالنسبة لعصره (العقود الأولى من القرن العشرين) نجد أن الطفل المشاغب لجيل الستينيات يرسل بطله ليسافر إلى بيروت التى أصبحت قِبْلة النشر العربى.

على ضوء هذا المثال قد يكون من المقنع البحث عن آثار هذه الحدود اللامادية فى الأدب العربى الحديث. قد نلاحظ، بدون شك، أن هذه الحدود تحتضن أولاً مكانا، بالأساس، قوميًا، [2] وهو الريف بالنسبة للعاصمة. وفى هذه

---

(١) طه حسين "أديب" الطبعة الأولى عام ١٩٣٦، صنع الله إبراهيم، "بيروت- بيروت" القاهرة دار المستقبل العربى، ١٩٨٤.

(٢) قُطرى فى مقابل قومى فى مفردات البعثيين.

الحالة لا نستطيع إلا أن نذكر الرواية المغربية حيث يظهر جليًا أول موضوع "مكانى"، وهو الحنين إلى العاصمة السياسية والثقافية القديمة "فاس" - الحاضرة فى أعمال عبد الكريم غلاب أو فى أعمال محمد برادة[١]. ولكن هناك موضوعًا مكانيًا آخر فى العالم الروائى المتخيل وهو "الصعود" نحو العاصمة الحديثة، العاصمة - الرباط. وهى من بين نماذج أخرى حاضرة فى أعمال عبد الله العروى أو فى أعمال عبد القادر شاوى[٢].

توجد أماكن أخرى للشهرة الأدبية والثقافية فيما وراء العاصمة القومية، حيث تأتى القاهرة فى المقام الأول ثم بيروت (توجد بعض الأمثلة القليلة على مستوى العالم العربى).

لنحتفظ بالنموذج المغربى فى أذهاننا. إذا تأملناه فإننا نلاحظ فى عمل عبد المجيد بن جلون[٣]، وهو العمل المؤسس للأدب المغربى، فإن السفر إلى القاهرة (وهو ما نجده أيضًا حاضرًا فى نص غلاب المذكور آنفًا) يرمز إلى الدخول فى مرحلة وجودية أخرى، والتى لم تعد مرحلة الطفولة، ولكنها بداية لحياة الرجل البالغ، الكاتب والمناضل السياسى.

وكما ذكرنا سابقًا فيما يخص الأدب المصرى فإن "جمهورية الآداب" غالبًا ما تكون لديها عاصمتان: عاصمة "عربية" وأخرى "غربية". ففى مقابل القاهرة التى اتجه إليها الجيل الأول من الكتاب المغاربة بعد الاستقلال، أصبحت باريس، هى قبلة الجيل الثانى الذى أتى لاحقًا، جيل عبد الله العروى على سبيل المثال[٤].

---

(١) عبد الكريم غلاب "دفنا الماضى" الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٦٤ (الترجمة الفرنسية: Le passé enterré, Paris, Publisud, 1990، ومحمد برادة: "لعبة النسيان"، الرباط، دار الأمان، ١٩٨٧، (الترجمة الفرنسية: Le Jeu de l' oubli, Actessu d, 1993).

(٢) عبد الله العروى "اليتيم" الرباط، المركز الثقافى العربى، ١٩٨٦ الطبعة الرابعة، أو عبد القادر شاوى، دليل العنفوان، الدار البيضاء، نشر الفناك، ١٩٨٩.

(٣) عبد المجيد بن جلون، فى الطفولة، الدار البيضاء، مطبعة الأطلس، ١٩٥٨.

(٤) عبد الله العروى، الغربة، الرباط، المركز القومى الثقافى العربى، ١٩٨٦، الطبعة الرابعة ثم أوراق، سيرة إدريس الذهنية، المركز الثقافى الغربى، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

لقد حاولنا فى هذه الدراسة استعراض بعض القواعد التى تحكم عالم الأدب العربى حتى الوصول إلى مرحلة "النشر" - بمعنى آخر الدخول إلى المكان العام: مكان الجمهور. غير أن هذه الإشكالية لا زالت تتطلب منا مزيداً من البحث لسبر أغوارها ذلك أننا لا نملك إلا القدر القليل من المعطيات حولها.

بالطبع كانت هذه محاولة غير مباشرة لتناول موضوع عام مطروح للتفكير المشترك، ولكن بدا لنا أن مثل هذه الدراسة ليست بلا جدوى، خاصة إن كانت ستساهم فى تنبيه المتخصصين فى شعرية المكان إلى صعوبة واقع "سياسة المكان".

مسرد مصطلحات

Agoraphobie	الفزع والرهاب من الخلاء أو الأرض الفضاء
Allegorie-Allegorique: Ambiguïté	الكناية
Ambiguité	الارتباك
Aplatissement	تسطيح
Archétype	الأنماط
Catharsis	تطهير
Champ ،litteraire	الحقل الأدبى
Chronotopic	الزمكانية
Claustrophobic	رهاب الأماكن المغلقة
Cognitive	معرفية
Diegese/diegetique	نص ـ نصى
Ennéades	التاسوعات
Épistrophe	العودة ـ الرجوع
Espac littéraire	الفضاء الأدبى

Espace-temps	الزمكانية
Exodus	رحيل ـ هجرة
Fiction	سرد متخيل
Imagined, Communites	الجماعات المتخيلة (المتصوَّرة)
La Genese	سفر التكوين
Memoire collective:	ذاكرة جمعية
Messianic	زمن سرمدى
Métaphore ،Surréaliste	استعارة سريالية
Mystique	الصوفية
Mythe de Dédale	أسطورة التيه
Narrative	سرد
Naturalisation	تطبيع
Naturalisme	الطبيعية
Nomade/ Nomadisme	بدو- البداوة
Nouveau Roman	الرواية الجديدة
Oxymore	تناقض الظاهرى (فى علم البلاغة)
Pan-arab ،internationalism	القومية العربية
Paradis	الفردوس
Panthéiste	الرؤى الحلولية
Patrimoine culturel	تراث ثقافى

Poétique	الشعرية
Prolifération (prolifique)	توالد وتتابع- تكاثر
Proliximité romanesque	الإطالة الروائية
Refondation	إعادة الخلق -إعادة التأسيس
Renaissance	عصر النهضة- الأحياء
Representations	تمثيلات
Repertoire	ذخيرة نصية
Reverberation	الارتدادية
Romand formation	رواية تعليمية
Satire	محاكاة ساخرة
Séance	المقامة
Sjuzhet	نظام الخطاب السردى للعرض
Stylistique	الأسلوبية
Vision	رؤية

المحررون فى سطور:

بروفيسور بطرس حلاق

كاتب ومترجم وناقد سورى، مقيم فى فرنسا، يعمل أستاذًا للأدب العربى الحديث فى جامعة باريس الثالثة، السوربون الجديدة، ومدير "مركز الدراسات العربية" فيها. ترجم عديدًا من الروايات العربية والفرنسية، ومن كتبه المؤلفة كتاب "تاريخ الأدب العربى الحديث"، و"جبران وإعادة تأسيس الأدب العربى".

بروفيسور روبن أوستل

أستاذ الدراسات العربية بجامعة أكسفورد، شغل منصب عميد كلية القديس جون فى نفس الجامعة، حاضر فى جامعة لندن، ورأس مركز الشرق الأوسط فيها. من أعماله المؤلفة: الأدب الحديث فى الشرق الأوسط والأدنى.

بروفيسور شتيفن فيلد

عالم ألمانى متخصص فى الدراسات الشرقية والقرآنية والمعجم العربى. شغل منصب أستاذ اللغات السامية والدراسات الإسلامية بجامعة بون من ١٩٧٧ إلى ٢٠٠٢. عمل رئيسًا لتحرير دورية International Journal for th Study of Modern Islam، التى تصدر عن جامعة ليدن فى الفترة من ١٩٨٢ إلى ٢٠٠٩. من كتبه المؤلفة "القرآن بوصفه نصًا".

المترجمان فى سطور:

دكتورة نهى أحمد أبو سديرة

مدرس الأدب الفرنسى والمقارن بكلية الآداب - جامعة القاهرة. درست بجامعة القاهرة والسوربون بفرنسا وفريبورج بسويسرا. حاصلة على درجة الدكتوراه من قسم اللغة الفرنسية وآدابها. موضوع الرسالة: قَصّ المنفى فى الرواية الفرنسية والعربية عام ٢٠٠٦. قامت بنشر بعض الدراسات باللغة العربية والفرنسية منها: أيام طه حسين بين السيرة الذاتية وقَصّ الطفولة، مجلة القاهرة، ليلى صبار: الوطن والذاكرة الجريحة، مجلة العربى. حكايات المنفى: ليلى صبار ونانسى هيوستن، مجلة ألف، إصدارات الجامعة الأمريكية. والعديد من الدراسات باللغة الفرنسية.

للتواصل: Sederanoha 2000@yahoo.com

دكتور عماد عبد اللطيف

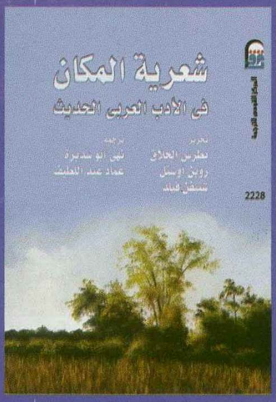
مدرس البلاغة وتحليل الخطاب بجامعة القاهرة. درس بجامعة القاهرة وجامعة لانكستر الإنجليزية. نشر بحوثًا بالعربية والإنجليزية حول الخطاب السياسى العربى والبلاغة المعاصرة. يعمل حاليًا فى دراسة موسعة حول لغة السياسة فى العالم العربى. يهتم بشكل أساسى بالعلاقة بين الخطاب واستجابات الجماهير، ويسعى لتطوير حقل معرفى لدراسة هذه العلاقة يطلق عليه "بلاغة

الجمهور". من كتبه المنشورة مؤخرًا: (لماذا يصفق المصريون؟ (٢٠٠٩)، دار العين للنشر)، و(استراتيجيات الإقناع والتأثير فى الخطاب السياسى، (٢٠١٢)، الهيئة العامة للكتاب)، و(بلاغة الحرية (٢٠١٢) دار التنوير).

للتواصل: emadaaeg@yahoo.com

التصحيح اللغوى: رجب عبد الوهاب
الإشـــراف الفـــنى: محسن مصطفى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



إن تناول شعرية المكان فى الأدب العربى الحديث يعنى بالضرورة طرح الإشكاليات الكبرى التى تحكم المجتمعات العربية منذ بداية عصر النهضة. يتناول هذاالكتاب موضوع "المكان" ويقوم بتحليل علاقة المكان ببنية العمل الأدبى. هذا التحليل الدقيق للمكان يلقى مزيداً من الضوء على التنوع الكبير لهذه العوالم الأدبية. وفى ذات الوقت فإن تحليل عنصر المكان يشير أيضاً إلى القضايا الكبرى التى دار حولها الفكر العربى على مدار القرنين الماضيين.

يلقي الكتاب الضوء على تأثير اكتشاف المكان الآخر (أوروبا) في صياغة رؤيتنا لمكاننا (نحن) والتحكم فيها، كما يلقى الضوء أيضاً على مرحلة "القومية". إضافة إلى عدة مفاهيم أخرى مثل "الهوية -الغيرية " و"الوطن-الأمة".

هذا العمل -الذى شارك فيه كبار المتخصصين فى الأدب العربى الحديث بالجامعات الأوروبية- يجمع العديد من الدراسات التى تتناول هذه القضايا المعاصرة للعالم العربى.

تصميم الغلاف: عبد الحكيم صالح