نقد الواقع بين شكسبير والشهاب الخفاجي

بقلم

أد عبدالرحيم الكردي

ربما يبدوموضوع هذا البحث غريبًا على الفكر النقدي العربي في الوقت الحاضر ، والسبب في ذلك أن هناك صورتين استقرتا في عقول مؤرخي الأدبونقاده أصبحتا مسلمتين تشبهان العقيدة الراسخة التي لا تناقش ، أو يشبهان المنطقة المحرمة التي لا يجوز مناقشتها أو التشكيك في صدقها.

المسلمة الأولى هي الاعتقاد بأن العصر العثماني يمثل أكثر عصور الأدب العربي انحطاطًا وتخلفًا ، وأن هذا العصر الذي امتد حوالي ثلاثة قرون خلا من الأدباء والمفكرين الحقيقيين، ومن ثم فإن أي بحث عن الإنتاج الأدبيلأي أديب من أدباء هذا العصر يعد مضيعة للوقت ، لأن هناك حكمًا معروفًا ونتيجة مسبقةً مفادها أن كل أدباء هذه العصر موصوفون بالتخلف الحضاري والركاكة في الأسلوب و والضحالة في المعاني والتقليد في الفن والولع بالبديع والزخارف اللفظية ، ويعلل النقاد ذلك الانحطاط بأسباب سياسية وحضارية واجتماعية واقتصادية كثيرة.

المسلمة الثانية تتعلق بالقداسة الفنية التي أحاطت بكل ما ينسب إلى وليم شكسبير ،فهو الأديب العبقري الذي بلغ فنه أعلى درجات الجمال والروعة ،سواء فهمته أم لم تفهمه ، تذوقته أم لم تتذوقه، ومن ثم فإن كل من يقرأ الأعمال المنسوبة إليه ثم لا يشعر بهذا الجمال ويحس بهذه العبقرية التي لا مثيل لها فليتهم ذوقه وعقله هو ، حتى لو كان هذا القارئ هو فولتير نفسه.فإذا جاء هذا البحث الذي بين أيدينا الآن ليقارن بين أديب مصري مغمورعاش في العصر العثماني مثل الشهاب الخفاجي ، وبين شكسبير ، بدا الأمر غريبًا ،لأنه يبدو- في ظل هاتين المسلمتين - كمن يحاول المقارنة بين الثرى والثريا .

لكن الذي جرأنا على الخوض في مثل هذا الموضوع ، أن بعض الدراسات النقدية المعاصرة بدأت تتنبه إلى زيفأمثال هذه الصورالمعلبة التي تحولت إلى مسلمات ،بل رأت(هذه الدراسات النقدية) أن قضية المسلمات في الثقافة مجرد خدعة ، لأنها عبارة عن أوثان فكرية صنعتها بعض القوى المهيمنةلتحجب بها الواقع الفعلي ، لتحول دون البحث المحايد عن الحقيقة ، من ثم كان واجبًا على البحث العلمي تحطيم هذه الأوثان ، وفضح حرمة هذا التقديس الزائف، ولعل العمل الرائد الذي قام به الناقد الكبير إدوارد سعيد في تفكيك الصورة الزائفة التي صنعها الاستشراق الغربي إبان عصر الاستعمار للشرق العربي الإسلامي خير نموذج على هذا النقد الثقافي البناء.

إننا في ظل هذا المنهج النقدي الثقافي الذي اطلق عليه إدوارد سعيد اسم " الجغرافيا الخيالية" لا نقلل من شأن عبقرية شكسبير ، ولا نحكم مسبقًا بعبقرية الشهاب الخفاجي أو العصر العثماني، وإلا لاستبدلنا صورة جاهزة بصورة جاهزة أخرى ، وإنما نبيح لأنفسنا - فقط -

التحرر من سلطة الأحكام المسبقة ، فلا ندخل إلى البحث ونحن محملون برؤية محددة ، أو واثقون من نتيجة البحث قبل البحث، فلا تمنعنا الصورة التي استقرت في الأذهان عن تخلف العصر العثماني من اتخاذه موضوعًا للبحث ، ولا يعمينا ما يتلألأ من الأضواء حول اسم شكسبير من التفتيش في أدبه ، أو مقارنته بأديب آخر مهما كانت درجة شهرته..

من هو الشهاب الخفاجي ؟ وما علاقته بشكسبير؟ .

ولد شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر الخفاجي المصري في القاهرة عام ٩٧٧هـ - ١٥٦٩م ، ومات عام ١٠٦٩هـ - ١٦٥٨م،بينما ولد شكسبير سنة ١٥٦٤و مات سنة ١٦١٦م ، أي أن الشهاب ولد بعد شكسبير بخمس سنوات ومات بعده بثلاث وأربعين سنة ، هما إذن معاصران ، وعاشا سويًا في أوروبا ، فقد رحل الشهاب منذ شبابه المبكر من القاهرة إلى عدة بلاد لتحصيل العلم حتى انتهى به المطاف في اسطنبول عاصمة الخلافة العثمانية ، ونال فيها مكانة علمية رفيعة قربته من الطبقات الحاكمة في عهد السلطان مراد، حتى تبوأ منصب القضاء في عدة مقاطعات عثمانية في أورباوعاش فيها بعض الوقت ،مثلأسكوبوسالونيك قرب الحدود الإيطالية والنمساوية ،وعاد في آخر حياته إلى القاهرة ومات فيها، وهو أديب وشاعر وفقيه ، ألف عدة كتب ومقامات ورسائل .

وبالمثل فإن شكسبير رحل من قريته ستراتفوردالتي ولد فيها إلى لندن ، وقيل إنه سافر إلى عدة بلاد في وسط وشرق وجنوب القارة الأوربية ، مثل الدنمارك والبندقية ، وأخيرًا عاد إلى مسقط رأسه ، وألف العديد من المسرحيات والأشعار المشهورة التي لا تحتاج إلى تعريف.

في هذه الفترة التي عاشا فيها (آخر القرن السادس عشر وأول القرن السابع عشر) كانت الدولة العثمانية ذات نفوذ قوي على كل دول القارة الأوربية ،بل على كل دول العالم، لأنها من الناحية العسكرية كانت أقوى دولة في ذلك العصر ، فقد كتب المفكر الفرنسي PeneHerpin سنة ١٦٢٩م شهادة قال فيها :" تفوق قدرة تركيا اليوم قدرة مجموع دول العالم أجمع" [i] وقد أدى تعاظم هذه القوة إلى أن الجيوش العثمانية كانت قد استقرت في وسط أوربا واعترفت الدول الأوربية بسيادتها على نصف القارة ، بل إن الملكة إليزابيث ملكة بريطاني في ذلك العصر أرسلت رسائل إلى السلطان العثماني وإلى الأميرة صفية تطلب فيها مساعدة أسطول الدولة العثمانية لحمايتها من الأسطول الإسباني المعروف بالأرمادا ، وتشير في هذه الرسائل إلى أن المذهب البروتستانتي الذي تدافع عنه الملكة أقرب للإسلام منه إلى الكاثوليكية التي تدافع عنها إسبانيا ، فكلا هما - أي الإسلام والبروتستانتية كما تقول -يحرم عبادة التصاوير التي يعتنقها الكاثوليك الكفرة.

كانت روح أوربا إذن متغلغلة في شكسبير وفي الوقت نفسه لم تكن رياحها بعيدة عن الشهاب الخفاجي ، إذ لا يعقل أن يعيش رجل مثل الخفاجي في سالونيك وسط أوربا ويعرف أكثر من لغة، وسالونيك في ذلك الحين كانت ملتقى لجميع الأجناس ،منأليهود الهاربين من إسبانيا ، والتجار الوافدين من جارتها البندقية ، ومن كل الجنسيات الأوربية ثم لا تؤثر فيه روح أوربا.

وفي المقابل فإن الروح الشرقية كانت متغلغلة في الشهاب الخفاجي وإن لم تكن هذه الروح الشرقية بعيدة عن شكسبير ، فإذا تجاوزنا الحدود الضيقة لمجال المقارنة بين شخصي شكسبير

والشهاب الخفاجي، ووسعنا الرؤية قليلًا لتشمل التأثيرات العربية في أوربا في هذا العصر ، لتبينت لنا خيوط كثيرة تمتد عبر الحدود الأندلسية ، والحروب الصليبية في فلسطين ، ففن السونيتا الذي كتب به شكسبيرحوالي ١٥٨ مقطوعة يعد ذا روابط قوية بالموشحات الأندلسية ،بل يرى العقاد أنه امتداد للموشحات ، كما أن كثيرًا من السير الشعبية الشرقية والأساطير كانت من المصادر الحكائية لمآسي شكسبير ، مثل حكاية الملك وبناته الثلاثة في مأساة الملك لير ، وأسطورة الهامة التي ترى أن روح المقتول تخرج مطالبة بالثأر من قاتلها في مأساة هاملت .بل هناك ما هو أبعد من ذلك وهو تأثير الإسلام في نشأة المذهب البروتستانتي نفسه ، وهو ما أثبتته بحوث كثيرة لا مجال الآن لتفصيلها.[ii]

هذا التلاقي بين الشرق والغرب أثمر ما يمكن تسميته بروح العصر ، هذه الروح كان لها مظاهرها وسماتها المشتركة أو المتقاربة التي ميزت النتاج الأدبي لهذا العصر وجعلته مختلفًا عن العصور السابقة والعصور اللاحقة ،وصبغته بصبغة خاصة ظهرت ملامحها عند كل من شكسبير والخفاجي، لكن هذا الاشتراك في الروح العامة لم يلغ الخصوصية الحضارية الشرقية لدى الكتاب والشعراء المشارقة ، ولم يلغ الخصوصية الحضارية للأدباء الأوربيين ، بل لم يلغ الخصوصية الذاتية لكل أديب هنا أو هناك ، فالظاهرة الواحدة المشتركة قد تظهر في الشرق بصورة وتظهر في الغرب بصورة أخرى مع أنها نفس الظاهرة، ويعبر عنها أديب بشكل فني معين ، ويعبر عنها أديب آخر بطريقة أخرى ، رغم أن الظاهرة واحدة والبيئة واحدة.

من هذه الظواهر المشتركة والتي ظهر أثرها واضحًا في نتاج كل من شكسبير ومعاصره الشهاب الخفاجي :

١- النزعة الإنسانية أوالاهتمام بالجانب الإنساني ، فقد أثمرت الثورة البروتستانتية في بريطانيا ما يسمى بـ"المذهب الإنساني " بل إن عصر النهضة كله في جميع أوربا أطلق عليه اسم عصر الدعوة الإنسانية (HUMANISM) ، بل إن العقاد يرى أن هذا الاتجاه نحو الاهتمام بالإنسان كان أسبق من عصر النهضة ، ويرى أنه اثر من آثار الحضارة الإسلامية في الغرب ، يقول:" لقد بدأت الدعوة الإنسانية قبل عصر النهضة الذي يؤرخونه في بداءته بفتح القسطنطينية ، وكان لانتشار الحضارة الإسلامية أثره في الإيحاء بنصيب الإنسان من دنياه ، وتحبيب محاسن الحياة إليه، وكان رائد الإنسانيين بترارك (١٣٠٤-١٣٧٤) يتغنى بالحب على أسلوب الشعراء الجوالين الذين اقتبسوا أناشيدهم من الشعراء الأندلسيين ، ويلحق به رهط من الأدباء والقصاصين ينسجون على منوال ألف ليلة وليلة ، فيما تخيلوه مثالًا لمتعة العيش ، ويتعمدون أن يظهروا في أقاصيصهم ما يبطنه أدعياء النسك والإعراض عن الدنيا من النفاق والولع بالمحرمات والمحظورات ويسهل فهمه والشعور به في جميع البيئات"[iii]

هذا المذهب يقوم على الاعتقاد في أن كل إنسان يتحمل مسئوليته الفردية عن أفعاله ، فالإنسان مسئول مباشرة أمام نفسه وأمام الآخرين وأمام ربه بلا وسيط ،وقد عززت الكشوف العلمية والجغرافية ، والتطور الديمقراطي في أوربا هذا الاعتقاد ، لأنها أزالت القدسية التي تحظى بها السلطات التقليدية الدينية والسياسية، فأخذ الأدباء يهتمونبالإنسان ويظهرون البشرعلى حقيقتهم ، ويصورنهم بكل ما فيهم من غرائز ودسائس ونزعات ومطامع شيطانية ، سواءً أكانوا ساسة من الأمراء ورجال البلاط أم قساوسة ومشايخ وعلماء دين ، لذلك نرى أن معظم مسرحيات

شكسبير تدور أحداثها حول أشخاص من البشر ، وليس حول وقائع وأحداث وآلهة ، فالأحداث فيها تسخر لإبراز صورة الشخصية المفردة ،لذلك نجد أن كثيرًا من عناوين هذه المسرحيات عبارة عن أسماء شخصيات ، مثل ماكبث و عطيل وهاملت ويوليوس قيصر والملك لير .

وبروز هذا العنصر الإنساني هو أهم ملامح المسرحية الجديدة التي ظهرت في بريطانيا في عصر شكسبير ، والتي تعدمسرحيات شكسبير أبرز نماذجها ، لأنها تتناول الإنسان كما هو على سجيته أو على علاته ، وتكشف رياءه بل تفضحه ، فهي تصور التدين الذي يبدو عليه رجال الدين على أنه لعبة سياسية ونفاق هدفه كسب المصالح والمنافع المادية ، ولذلك يقول شكسبير على لسان بولونيوس ،في مسرحية هملت:" بقليل من مظاهر التدين والتقوى تستطيع أن تلبس حتى الشيطان نفسه رداءً من الحلاوة"

وبالمثل فإننا نجد هذا العنصر الإنساني هو العنصر المسيطر على أعمال الشهاب الخفاجي ، فإذا استثنينا ما كتبه في مجال تفسير القرآن والكتابات الفقهية الخالصة فإننا نجد كل أعماله الإبداعية عبارة عن تصوير للناس ، وخير نموذج لهذا ما كتبه في " ريحانة الألبا " و" وخبايا الزوايا فيما في الرجال من البقايا" و" الرسائل الأربعون"وفي سيرته الذاتية ، ومقاماته .فهو في هذه الأعمالكلها لا يصور الناس عن طريق الدراما كما فعل شكسبير ، بل يصورهم حسب القنوات التعبيرية التي أتاحتها له ثقافته العربية ، والأدوات الفنية التي يستثيغها القارئ العربي الذي يكتب له ،وهي الصور القلمية التي ترسم وجوه الناس أو الذوات والمقامات والرسائل ، وهي - كما قلت - صور قلمية يتناول فيها مئات الشخصيات المعاصرة له وليست مجرد تراجم تقليدية لهم، لأنه في هذه اللوحات لا يهتم بنسب هذه الشخصيات ولا بتواريخ ميلادهم ، وإنما يرسم صورهم الجميلة أو القبيحة وخصالهم ومآثرهم ، كأنه يرسم لهم لوحات بالألوان، ولذلك نجد الفارق شاسعًا بين عمله هذا وبين الأعمال التي صرح هو بأن ما يكتبه يعد امتدادًا لها ، مثل يتيمة الدهر للثعالبي ، وقلائد العقيان للفتح بن خاقان ، ودمية لقصر للباخرزي وغيرها ، ولا نجد علة لهذا الاختلاف إلا أن الشهاب استجاب لروح العصر ، وهبت عليه نسمات من الاتجاه الإنساني التي لفت القارة الأوربية ، مع الانصياع للجبرية الثقافية العربية ، والكتابة في حدود الأطر الفنية المقبولة عند قرائه العرب.

٢- العناية باللغة الشعريةوبالأساليب البلاغيةوبالحكم والأقوال السائرة والمقابلة والطباق والاستعارات والمجازات والألفاظ والعبارات الانفعالية ،وهي سمة يتميز بها هذا العصر ، وتظهر بوضوح في أعمال كل من شكسبير والشهاب الخفاجي ،وإن كانت بأشكال مختلفة ، فشكسبير يوظف هذه الأساليب توظيفًا فنيًا لاستبطان نفوس شخصياته ، وتأمل الحياة والكون ، ولذلك تتزاحم هذه الأساليب في الأحاديث النفسية ، وعند تأزم المواقف ، مثل قوله على لسان هملت :" أأكون أم لا أكون ؟ ذلك هو السؤال ، أمن الأنبل للنفس أن يصبر المرء على مقاليع الدهر اللئيم وسهامه ، أم يشهرالسلاح على بحر من الهموم ، وبصدها ينهيها ؟ نموت ..ننام .. وما من شيء بعد ..." فهو عندما يريد أن يعبر عن هدوء المكان يقول :" لا فأر يتحرك" وعندما يعبر عن الهزيع الأخير من الليل يقول :" عندما دار النجم الذي ترونه غربي القطب لينير تلك الرقعة من السماء" وعندما يعبر عن الحزن يقول :" راح الأموات المكفنون يوصوصون ويثرثرون في شوارع روما"

كما أن الشهاب الخفاجي يستخدم مثل هذه الأساليب في التصوير ، لكن في استبطان نفسه هو وليس في استبطان النفوس التي يترجم لها ، وليس الغوص في حكمة الحياة بل في العبرة بما يدور فيها، لأن شكسبير شاعر مسرحي يحمل في رأسه عقل فيلسوف أو عقل حكيم يتأمل أوضاع العصر،تساعده نهضة واعدة متدفقة ، أما الشهاب فهو شاعر غنائي ، يحمل في رأسه عقل مصلح وليس حكيمًا أو فيلسوفًا ،شاعر غنائيثائر على أوضاع العصر يحمل على كتفيه عبئًا حضاريًا و أدبيًا عريقًا ينحدر نحو الاندثاروالزخرف اللفظي، شكسبير أديبغربي يمتطي موجة حضارية صاعدة متدفقة ، والخفاجي أديبشرقي تحمله موجة حضارية قوية ولكنهامنحدرة ، وهما معًا يلتقيان عند منعطف الطريق في القرن السادس عشر ، الأول صاغ فنه في هيئة مسرحيات شعرية أو نثرية قريبة من الشعر ،جديدة متمردة على الأطر المسرحية التقليدية وفي سونتاتمبتكرة ، والآخر صاغها نثرًا شعريًا في قوالب تقليدية هي المقامات ، على هيئة لوحات تقترب من الشعر ،وتزدحم بالصور والإيقاع ،ولذلك يوصف أدب هذا العصر كما بدا أدب كل من شكسبير والخفاجي بأنه عصر الأدب المغني لما يتميز به من عناية بالأسلوب الشعري ، واقتراب النثر فيه من الشعر إلى درجة يمكن تسمية النتاج الأدبي فيه بأنه نثر شعري أو شعر مرسل منثور ، وظهر ذلك بشكل واضح في أعمال كل من شكسبير والشهاب الخفاجي.

مثال ذلك قول الشهاب في ثنايا إحدى مقاماته واصفًا أحد كبار القضاة في القسطنطينية:

" فإنه مما صُبَّ من المصائب . أن حُمل على كاهل الدهر عيبه المعائب.

نسخة القبائح . مسودة الفحش والفضائح .

جريدة العيوب. تمثال السيئات والذنوب .

إكسير الفساد. وشماتة الأعداء والحساد.

أنموذج الهموم . أظلم من ليل المرض والغموم.

قحط الرجال . قائد جيش الدجال .

قبيح الفعل والقول . إذا اعتذر عن إساءته غسل الغائط بالبول .

لئيم غير ملوم . أجور من قاضي سدوم.

فصدارته هجو الزمان. وإظهار لعداوة الأحرار والأعيان.

فلو لم يُخْف بأهاليه . لما ارتفعت أسافله على أعاليه ."[iv]

٣- الجرأة في نقد الواقع ، وبخاصة نقد ما يدور في الدوائر الرسمية المغلقة وفضحه ، مثل استخدام ما يجري في قصور الملوك والحكام مادة للتصوير الأدبي ، أو النقد المباشر،وكشف ما يدور فيها من دسائس ومؤامرات وأسرار،ومخزيات أخلاقية ، وخيانات سياسية وفضائح جنسية ،ولذلك اشتهر هذا العصر في أوربا باسم " عصر الهجائين " و ربما يكون السبب في هذه الجرأة في النقد أن الاتجاه الإنساني الجارف في الثقافة الأوربية في ذلك الحين أثمر

ظاهرتين خطيرتين قلبتا الأدب الأوربي ، الظاهرة الأول هي تنامي الثقافة الديمقراطية في المجتمع الأوربي ، والظاهرة الثانية تتمثل في نزع القداسة عن المناطق التي كانت تعد من المحرمات منذ قرون عديدة ، مثل الدوائر السياسية والدوائر الدينية ، لذلك اقتحم الأدب حياة سكان هذه الدوائر ، بل استخدمتهم المسرحيات الجديدة مادة خصبة للمفارقات الدرامية المبكية المضحكة ، لأن الفكر الديمقراطي يعد ساكنيها ناسًا مثل سائر الناس ، لهم أخطاؤهم ونزواتهم.

وبالمثل فإننا نرى أن الشهاب الخفاجي ينحو هذا المنحى أيضًا ، رغم أنه كان يعيش في ظل الاستبداد القاسي الذي تمارسه الدولة العثمانية في ذلك الوقت ، فهو يتجرأ على نقد رجال السياسة ورجال الدين في عاصمة الخلافة العثمانية ، في ذلك الوقت الذي كان الناس فيه يغتالون لمجرد تفوههم بكلمة واحدة في نقد السلطان أو نقد أحد أتباعه أو حاشيته ، وكان أبناء الأمراء يوضعون في أقفاص حديدية لمجرد الشبهة في تفكيرهم في تولي الحكم ؟.

ولعل اتصاله بالحياة الثقافي في أوربا كان سببًا في تسرب هذه الأفكار الديمقراطية إلى قلمه ؟ فقد كان الرجل جريئًا ،وربما يكوناطلاعه على الثقافات الأوربية أحد هذه الدوافع لهذه الجرأة ، وأن تركه لمناصبه في الدولة العثمانية وعودته إلى القاهرة كان نتيجة لهذه المواقف من السلطة ،وأنه لم يكن استثناءً في هذه الظاهرة ، بل كان مدرسة استمرت خلال تلاميذه الذين احتفوا بهذه الكتابات وأخرجوها إلى النور وأتموها ، أمثال المحبي الذي أكمل كتاب الريحانهوكانوا يعيشون أيضا في ظل الدولة العثمانية ، مما يرجح أن الشهاب الخفاجي كان رأسًا لمدرسة نقدية جريئة ، وإن كانت لا تعدو كونها مثل الشمعة الصغيرة بين دياجير الاستبداد المتراكمة .

أيًا كان الأمر فمما أدى إلى تضخمظاهرة نقد الواقع السياسي في الغرب وفي الشرق معًا أن القصور الملكية ذاتها في هذا الفترة كانت تعج فعلًا بالمؤامرات والدسائس ،سواء في غرب أوربا في لندن أو شرق أوربا في اسطنبول ، فمما يروى أن الملكة إليزابيث الأولى ملكة إنجلترا ألقت القبض على أختها ماري ستيوارت ملكة أسكتلندا بالتعاون مع جيمس ابن ماري هذه ثم أعدمتها بتهمة الخيانة العظمى،بحجة أنماري هذه كانت كاثوليكية كافرة ،وأنها كانت تخطط لقلب نظام الحكم في إنجلترا ، وكان ذلك سببًا في الحروب التي نشبت بين بريطانيا البروتستانتية وأسبانيا الكاثوليكية ،وعندما تولى جيمس الأول ابن ماري الملك بعد موت إليزابيث تعرض هو نفسه لمحاولة اغتيال عرفت بـ" مؤامرة البارود".هكذا كان الجو العام في البيئة الإنجليزية التي كتب فيها شكسبير مسرحياته ، فقد كان البلاط الإنجليزي يموج بالمؤامرات والدسائس والخيانات .

وكان الأمر أسوأ حالًا في القسطنطينية ، ففي سنة ١٥٦٦ أي قبل ولادة الشهاب بثلاث سنوات قتل السلطان مراد الثالث خمسًا من إخوته غير الأشقاء حفاظًا على ملكه وضمانًا لتوريثه لأولاده ، ويقال إن ابنه محمدًا الثالث اتبع السنة نفسها فقتل تسعة عشر أخًا من إخوته بالإضافة ثلاثين أختًا من أخواته لينفرد بالسلطة، دون أن يرتكبوا أي جريرة، ومع ذلك كان الخلفاء من الضعف بحيث كانت الجواري وحريم السلطان والمحظيات هن اللائي يسيرن الأمور السياسية للدولة ويتحكن في الشؤون السياسية،بل يتحكمن في الفتاوى التي كان يصدرها رجال الدين بالقتل، والدليل على ذلك أن الملكة إليزا بيث ملكة بريطانيا عندما طلبت النجدة من الدولة العثمانية ضد الأسطول الإسباني وجهت رسالتها إلى الجارية الإيطالية صفية أم السلطان ، لأن

هذه الجارية هي التي كانت تديرالحكم باسم ابنها الضعيف ، بل يقال إنها هي التي كانت تشرف بنفسها على تنفيذ الاغتيالات السياسية وتتولى حبس أبناء الأمراء في أقفاص أو التخلص منهم.

٤- تحكم المنظور الدينيوتحكيم معاييره على أفعال الشخصيات سواء أعند شكسبير أم عند الخفاجي ، فالخلفية الثقافية لكل منهما خلفية دينية ، شكسبير ثقافته مسيحية ويوظف التراث الإغريقي والروماني في أعماله ، والشهاب ثقافته إسلامية ويوظف التراث العربي ، وهذا أمر متوقع لأن الهوية في هذه الفترة لم تكن هوية وطنية أو قومية بل كانت هوية دينية ، إسلامية أو مسيحية ، والشهاب نفسه رجل دين وقاض قبل أن يكون أديبًا ، وله كتاب في تفسير القرآن الكريم جعله حاشية على تفسير البيضاوي ، وقد أدى هذا الجانب الديني في أعمال شكسبير إلى أن بعض الباحثين قرأ أعماله على أنها مجرد تبشيربالديانة المسيحية [v].

<u>الخصائص الفنية لنقد الواقع بين الأديبين .</u>

سبق القول بأن شكسبير في نقده للواقع لم يكن هجاءً ، بل كان متأملًا ،ولذلك جاء تعبيره عن الواقع تعبيرًا منفتحًا ، يمكن أن يقرأ في كل عصر على أنه تعبير عن واقعه الجديد ، فهملت مثلًا يمكن أن يقرأ على أنه تعبيرعن الأزمة النفسية التي كان يعانيها الملك جيمس الأول ،الذي اضطر إلى الحياة مع خالته الملكة إليزابيث التي قتلت أمه ، وكذلك الأمر مع الملك لير وماكبث ، وهذا هو السر في عظمة أعمال شكسبير ، لأنها تجاوزت الحدث التاريخي إلى الفضاء الفني الرحب الذي يجعلها تتجاوز حدود الأماكن والأزمنة ، ومما ساعده على ذلك أن الحضارة الغربية في عصره كانت في طريقها للنهضة والصعود ، وكانت الأطر الفنية المتمثلة في الدراما في طريقها للازدهار والتجدد .

أما الشهاب الخفاجي فقد انتقد الأوضاع السياسية والدينية نقدًا لاذعًا وفي بعض الأحيان نقدًا خطابيًا مباشرًا ، وكانت الأطر الفنية المتاحة أمامه هي الأطر التقليدية في الأدب العربي والمتمثلة في التراجم والمقامات وفن الرحلة ، وهي أشكال فنية تتيح للكاتب حرية الاستطراد بل التدخل المباشر بالهجاء والنقد ، فهو يقول مثلًا في الفصل الذي سماه : "بيان أحوال الروم[vi] وانقراض علمائها ونشر الظلم والعدوان بين أمرائها" : " لما انهدم من الفضل بنيانه ، وانقضت عمده وأركانه ، وقوضت خيامه ، واندرست رسومه وأعلامه ، وصار أمر الفتوى والقضاء والمناصب العلمية بعد العلامة شيخ الإسلام أسعد ملعبة وشعبذة وسخرية، والمدارس مأوى الحمير، وقلد القضاء من ليس في العير ولا في النفير، ظهرت أشراط القيامة ، ولُبس لباس الجهل من النعل إلى العمامة ، وولي الإمارة الفجار الأشرار ، فصاروا أقسى من الحجارة ، (وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار) وقد قال إفلاطون : إذا تسامح في في القضاة والأطباء دولة فقد أدبرت وقرب انحلالها.

قلت : وكذا كثرة العزل والنصب ، وقد قيل : آخر الدور سماعي، فمما حدث بها لمَّا سجد الزمان فارتفع كل أسفل ، واتبعت نتيجة هذه الدولة الأخس الأرذل "[vii] ويقول في مقامة بدأها بقوله :" اللهم إني أعوذ بك من الخبث والخبائث": "وفشا العجب والغرور ، وتقدمت أطفال صدَّرتهم أعجازهم في الصدور، واختلطت الأحساب ، وعمَّرربوع المعالي ذوو العقول الخراب ، ووسدت تكرمة الشرع فلأطباء وأهل النجوم ، وصاد الصقور الضارية الغراب والبوم .

وصار شيخ السلوك طبيبًا يحقن من أتاه ، والطبيب شيخًا يقرب من أتاه إلى الله،وعلت الجند المنابر والكراسي ، وقال العبد للحر : رأسك كراسي ، وولدت الأمة ربتها ، وحاضت الدولة بعد اليأس فقضت عدتها، وصار من فدى دينه يعبد العجل الذي حرث فدادينه ، واستترت الأقطاب والأبدال والنجبا ، واغترب أرباب العلياء ، واتخذوا طريقهم في البحر عجبا.

واعتمد بقية منهم إلى ركن شديد إليه آوى، وزكَّت القرود الشهود لما تولى القضاء ابن آوى .

إذا ابتليت بسلطان يرى حسنًا عبادة العجل قدِّم نحوه العلفا"[viii]

ويقول تحت عنوان " فصل في أمراء الدولة وحكامها ، وما انتهى إليه حالها في عهد السلطان مراد " :

" رجفت الراجفة ، وجاءت سحابة تسوقها ريح عاصفة.

فيها وعيد ووعود ، غامرة بالبروق .منادية بالرعود .

فمدت ستائر السحاب ، وصبّت على الأرض سوط عذاب.

وظلّت بالرعد عاصفة، ورمت ذلك الضيغم بأعظم صاعقة.

فأنشبت المنية فيه أظفارها ، وأخذت الأيام منه ثارها .

فلم يزل جاثمًا بفنائها ، باركًا في حومة فنائها.

والناس تهابه كلما عاينت جثته، وتهرب منه وتخاف سطوته.

فلما رأوه وقد طال جثومه ..وقعوده ، طال انتظارهم لمضيّه لصيده ..وما كان يروده.

فدنوا منه قليلًا قليلًا ، فلم يروا له حركة تنفرهم ، فدنوا منه فرأوه قتيلا.

فجاسوا خلال الديار ، ووردوا الأنهار.

واقتطفوا الزهور والثمار ، وأخذوا نفيس الجواهر والأحجار.

ومكث شطارهم زمنًا طويلًا يأخذون تلك المغانم ، آمنين من بطش الأسود الضراغم.

فلما علم ذلك من بالحصن من دهماء الأراذل ، لكثرة ترددهم آمنين في هاتيك المنازل.

خرجوا جميعًا لتلك الرياض ، واستولوا على البساتين والمعادن والغياض .

واقتطفوا جميع أزهارها ، وتجاوزوا عن اجتناء ثمارها لقطع أشجارها .

وكان ما كان ، إن لم يدل على الحوادث ففيها النقصان .

ولله الأمر من قبل ومن بعد.

وإذا استوى النحس على قطر نُفي السعد.

فما قام للدين عمود ، ولا اخضرَّ للإيمان عود"[ix]

خاتمة

أما بعد .

فقد تبين في هذه الدراسة أن الشرق والغرب لم يكونا منعزلين في العصر العثماني ، بل كان بينهما تأثر وتأثير في الثقافة والأدب ، وكانت روح العصر تظهر هنا وهناك ، وإن تكن بدرجة محدودة وبأشكال مختلفة .

واتضح أيضًا أن ألسنة الأدباء الرسميين أمثال شكسبيروالشهاب الخفاجي لم تخرس عن نقد أنظمة الحكم ، سواء الإنجليزي أم العثماني و فضح مفاسده ، رغم كل أشكال القسوة التي يمارسها هذا الحكم هنا وهناك، ولم يقتصر نقد الواقع على أعمال عامية ركيكة مثل هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف ليوسف الشربيني ، كما توهم بعض النقاد بل كان في أعمال رفيعة بمعايير هذا العصر .

والأهم من هذا وذاك أن هذه الدراسة أثبتت أن الاعتقاد (أو التابو) الثقافي الذي يرفع شكسبير فوق المقارنة والنقد ، ويخسف بالعصر العثماني كله فيرى أنه أدنى من المقارنة والنقد ، أثبتت هذه الدراسة أن هذا الاعتقاد مجرد وهم ثقافي ، وأن شكسبير يمكن أن يقارن بأدباء هنا وهناك ،حتى لو كانوا في العصر العثماني ، وأن العصر العثماني نفسه لم يخل من أدباء وعلماء ، إذ لا يمكن أن نتصور أن ثلاثمائة عام قد مرت على أقوى امبراطورية في ذلك الوقت كانت تسيطر على ثلث العالم عقمت تمامً فلم تنتج أدبًا أو فكرًا أو علمًا .

---

[i] يالمز أرتونا :تاريخ الدولة التركية ، ترجمة عدنان محمود سليمان ، مؤسسة فيصل للتمويل ، إسطنبول سنة ١٩٨٨ ص٧

[ii] من هذه البحوث " شمس العرب تسطع على أوربا " للباحثة الألمانية زغريدهونكة ، وكتاب " أثر العرب في الحضارة الأوربية" للعقاد ، و" الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية " لميغيل آثينبلاسيوس، و" سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة " لنبيلة إبراهيم"

[iii] عباس محمود العقاد ، مقدمة كتاب " التعريف بشكسبير"

[iv] الشهاب الخفاجي ، ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا ، ج٢ تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو ، ط عيسى البابي الحلبي بالقاهرة د ت ص٢٨٤

[v] راجع كتاب "فكر التنصير في مسرح شكسبير " للدكتور عدنان محمد عبد العزيز وزان

[vi] يقصد بالروم هنا تركيا

[vii] الشهاب الخفاجي ، ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا ، ج٢ ص ٢٧٣

[viii] السابق ص ٢٨٩، ٢٩٠

[ix] السابق ج٢ ص ٣٠٠

تحولات الخطاب الروائي في تجربة عبد العزيز بركة ساكن...رماد الماء نموذجا

د.عبد الغفار الحسن محمد محمدأحمد،الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية كلية المعلمين،جامعة وادي النيل، السودان

Abstract:

This study rises from the assumption that the Sudanese novelist Abdelaziz Baraka Sakinstes up in the recent "Water Ash" a dramatic change in the Sudanese novel course in terms of vision and shape.

Moreover his techniques and strategies in narration belongs to the modern generation experience from the Arabs' novelists. This generation that came out after the generation of the sixties which has established the firm novel art narration foundations. This has enabled the Arabic novel to enter a new era in order to respond to the new awareness and the enormous change in the Arabic awareness construction at the level of community, thought and art. Thus , the "Water Ash" novel is only one model out of this technical experience which is wealthy with these modern artistic techniques.

The objective of this study is to go through this novel in a critical and analytical way which clearly identifies the new technical, creative factors that differ from the traditional narration style .The study also attempts to uncover the nature of the modern novel art address which corresponds with the reality in a totally different approach compared with the former generation traditional narration method.

مستخلص:

تقوم هذه الدراسة على فرضية أن الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن ،يشكل بخطابه الروائي الجديد ،من حيث الرؤية والشكل، تحوُّلاً في مسار الرواية السودانية .

- وأن تقنياته واستراتيجياته في القص تنتمي إلى تجربة الجيل الجديد من الروائيين العرب ،هذا الجيل الذي برز بعد جيل الستينيات الذي أرسى قواعد السرد الروائي المحكم ،لتدخل الرواية العربية مرحلة جديدة تستجيب للوعي الجديد والتحولات الكبرى في بنية الوعي العربي على مستوى المجتمع والفكر والفن .

- وأن رواية "رماد الماء"(١) ما هي إلا نموذج واحد من تجربته الفنية الثرية بهذه التقنيات الحداثية.

- وما تهدف إليه هذه الدراسة قراءة هذه الرواية قراءة نقدية تحليلية؛ تستجلي من خلالها عناصر الإبداع الفني الجديدة والمغايرة لأسلوب القصة التقليدي.

وستحاول الدراسة أيضا الكشف عن طبيعة الخطاب الروائي الجديد الذي يتماهى مع الواقع بطريقة مختلفة عن طرائق السرد التقليدي عند الجيل السابق.

التحديات المعاصرة التي تواجه الأدب العربي

وأثرها على مستقبله

في البحوث الأدبية عموما من الأفضل ألا يتوسع الباحث في موضوع بحثه، حتى لا يواجه من الصعوبات والمزالق تلك التي تجعل البحث لا يستقيم، لذلك رأيت أن أقتصر في بحثي هذا على استقصاء أثر التحديات المعاصرة التي تواجه الأدب العربي على مستقبله، على اعتبار أن هذه التحديات هي جوهر المشكلة التي يعنى بها البحث .

ويهدف البحث إلى توصيف دقيق للتحديات المعاصرة التي تؤثر على مستقبل النوع الأدبي، وكيفية التعامل معها .

والسؤال الجوهري الذي ما هي التحديات التي تواجه النوع الأدبي الآن ويمكن أن تؤثر على مستقبله ؟ . أما مجموعة **الفروض** التي يسعى البحث التي يضعها الباحث فهي :

- انتشار وسائل الاتصال الرقمية وشبكة الانترنت وما انبثق عنها من وسائل التواصل الاجتماعي التي أصبح يمارس الكتابة والقص والنقد من خلالها من لا تتوفر فيهم المعايير العلمية لهذه الفنون .
- الانفتاح غير المدروس على الثقافات الأخرى ونقل المصطلحات والمفاهيم منها إلى اللغة العربية دون تعريبها .
- استهداف الغرب للثقافة العربية، بعد العمليات الانتحارية التي وقعت في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية، حيث أوصت لجنة الامن القومي في أمريكا بضرورة تعليم من يعملون في أجهزة المخابرات الأدب العربي بفرعية الشعر والنثر ورصد ميزانية كبرى لهذا المشروع، أيضا ظهور بعض المنظرين الغربيين مثل مايكل براون ممن يدعون إلى التدخل لتغيير الخطاب الأدبي .
- التغيير الحاصل في الذائقة الفنية العربية .

أما التقسيم المنهجي للبحث فعلى النحو التالي :

المقدمة : التي تشرح الإجراءات المنهجية كاختيار الموضوع والمناهج والأدوات وجمع المعلومات .

التمهيد : بمثابة المدخل إلى صلب البحث .

صلب البحث :

نتائج البحث :

التوصيات .

المصادر

ويستخدم الباحث :

.1المنهج التاريخي : لتحليل وتفسير مختلف التغيرات الماضية للوقوف على طبيعتها وتأثيرها على الواقع الحالي واستخلاص العبر منها. للمستقبل

٢. المنهج الوصفي : وصف نوعي دقيق للتحديات التي يمكن أن تؤثر على مستقبل النوع الأدبي في الوقت الراهن .

بيئة القناع الصوفي
في أدب يحيى حقي

د. علاء الدين رمضان

أستاذ مساعد اللغة العربية وآدابها بكليةالعلوم والدراسات الإنسانية بالسليل

(جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز - السعودية) .

إضاءة:

البيئة المحيطة في مصر هي المسئول عن تشكل هذا النمط؛ لأنها رسخت لدور بيئي موازٍ للدور العقدي،ومغاير له، هو دور الـ"لا دور"؛فأتاحت لهؤلاء الخوالف أن يحركوا دفة المجتمع المصري، ويقودوا حركته.

الملخص :

قيمة وحركة الحياة في أحياء مصر الشعبية، تقوم على تلك الوشائج التي تربط بين الطوائف وما ينبعث داخلها من نشاط ديني ممثلاً في الطوائف الصوفية التي بدأت تأخذ وضعها وتنتشر في تلك البيئة منذ القرن الثامن عشر؛ حيث كانت كل أحياء القاهرة تكتسب ميزتها الخاصة من ذلك الرباط القائم بين المنظمات الحرفية (الطوائف)،والمنظمات الدينية (الطرق الصوفية)، تلك الميزة سُمِّيت بـ"الحركة الصوفية"؛ التي تعد من أهم مكنونات العقلية الاجتماعية للشعب المصري، الذي وجد بدوره في "التصوف" تطويراً سلوكياً للشرائع والقوى الروحية.

هكذا يمكن أن نعد الموقف الديني وجهاً لبنية الشخصية الاجتماعية؛ فللدين في البيئة الشعبية مظهر شديد التميز أحادي النطاق، فيه دين خالص[وهو الشرائع المستندة إلى نصوص دينية،والعبادات]،وفيه مدخلات اجتماعية [الخرافات والأساطير والعادات]، ولذوبان الشقين في نطاق مظهري واحد مشترك،استطاعت تلك الخاصية الاجتماعية أن تكتسب مظهرها المميز،وقد اتفقت تلك البيئة على تسمية مزيجها الجديد باسم (التصوف)،وإن كان مجرد (قناع بيئي وجداني)، وههنا نرصد حركة (القناع الوجداني)؛في أدب يحيى حقي،لا نبحث عن جوهر العقيدة،وإنما مظهرها في الحياة الاجتماعية،وصور التعبير الاجتماعي عنها .

كلمات مفتاحية: *السرد، يحيى حقي، الأدب المصري المعاصر، الأدب الاجتماعي، الصوفية، البيئة، المجتمع.*

Ambience of The mystical Mask

In Yahya Haqqi's Literature

Abstract:

Value and movement of the popular neighborhoods in Egypt stand on those relationships that associate the various sects and what religious activities they have within, among these sects we can find the mythical sects that began to spread in that environment since 18 th century.

Those popular neighborhoods in Cairo is distinguished by the links between handicrafts associations and the religious sects (the mystical sect), Called The Mystical Movement.

which is considered one of the most important ingredients of the social mentality of the Egyptians.

It a principal points in this paper, Where we takes literature of Haqqi as the basis for an examination of our ideas about the mystical mask.

The religion in the popular neighborhoods can be distinctive appearance and is a monocular the scope;In it a pure religion [Is the legislations that relies to the religious texts, and the worships],And in it a social inputs [Legend, Myth, and The traditions], He also two halves is thawed in the one at co-appearance field.

The research trying to observation the sentimental disguise motion, in Haqqi's literature, at several of points; The mysticism advantage stamp in Haqqi's literature, The mystical mask in his literature, and patterns of the mysticism, then the mysticism as a social disguise.

***Keywords**: Narrative, Yahya Hakki, Contemporary Egyptian Literature, Social Literature, mysticism, Environment, Community.*

تمهيد:

أصالة الأحياء الشعبية وحركتها، تبدوان كأنهما قامتا أساساً على تلك الوشائج القوية بين الطوائف الشعبية وما ينبعث داخلها من نشاط ديني؛ ممثلاً في بعض الطوائف الصوفية التي بدأت تأخذ وضعها وتنتشر في تلك البيئة، منذ القرن الثامن عشر، لدرجة "تحولت معها شعارات الأحياء في مصر، إلى البيارق المميزة للطرق الصوفية السائدة فيها"،ويُعد حي"السيدة زينب" في منطقة (قناطر السباع)، "مركزاً مهماً من مراكز النشاط الديني لدي الشعب المصري في القرن الماضي"[ix]؛في وقت كان كل حي من أحياء القاهرة يكتسب ميزته الخاصة به من ذلك الرباط القائم بين المنظمات الحرفية (الطوائف)،والمنظمات الدينية (الطرق الصوفية)؛ويتضح ذلك الرباط أكثر ما يتضح في وقت الأزمات،بطريقة فريدة،تلك الميزة سُمِّيت بـ"الحركة الصوفية"؛ فهي من أهم مكنونات العقلية الاجتماعية للشعب المصري، الذي وجد في "التصوف" تطويراً سلوكياً للشرائع والقوى الروحية إلى علاقات تتناسب تناسباً مطرداً مع تماسك اللحمة الاجتماعية ؛ فالتصوف ـ عند هؤلاء الشعبيين ـ يزكي "الإحساس بالتساند الاجتماعي والمحافظة على التقاليد والشرائع الدينية التي تربط المؤمن بعبادته"[ix]،وتذود عنه في مجتمعه؛ لكن هذا لا يعني على وجه الإطلاق أن الدين تعبير عن ظروف وقوى اجتماعية أو وظيفة لها، على الرغم من كون الاحتياجات الدينية جزءاً أصيلاً من مكونات الشخصية الاجتماعية؛ إلا أنه يجب أن يظل الدين أصلاً لكل ما يتفرع عنه من سلوكيات اجتماعية.

- **الدين والتدين:**

"الدين" بالكسر ـ في اللغة ـ يطلق على العادة والسيرة والحساب،والقهر والقضاء، والحكم والطاعة،والحال والجزاء،والسياسة، والرأي؛و"دان":عصى وأطاع؛وذل وعز؛فهو من الأضداد،والجمع"أديان"[ix]؛وفي الاصطلاح"يطلق على(الشرع)،ويقال:(الدين)هو وضع إلهي،سائق لذوي العقول ـ باختيارهم إياه ـ إلى

الصلاح في الحال، والفلاح في المآل،وهذا يشمل العقائد والأعمال،ويطلق على كل ملة أتى بها نبي"[ix]،ويمثل الدين نزعة فطرية أصيلة لدى الإنسان،وفي مفهوم البحث - ههنا - لا نعني به نظاماً يتضمن مفهوماً معيناً للإيمان،أو لأسلوب العبادة، أونظاماً ينظر إليه بوصفه نسقاً للشرائع الإلهية؛ وإنما نعني به الانعكاسالسلوكيالذي يظهر في حياة الفرد والجماعة البيئية،فيكون - عندئذ -"نظاماً للفكر والعمل، تشترك في اعتناقه جماعة من الناس،ويعطي لكل فرد في تلك الجماعة،إطاراً للتوجه وموضوعاً يكرس من أجله حياته"[ix]؛يُسمى"التدين"وهو ذلك المظهرالسلوكيفي حياة الأفراد، الناتج عن تشبع النفس الإنسانية بالدين، الذي هو مجموعة الشرائع الإلهية، وقد وصفه أحد الباحثين الاجتماعيين بأنه"لقاء مفعم بالتجربة بين الإنسان والخالق والسلوك الذي يمثل استجابة لذلك اللقاء، الصادر عن الإنسان"[ix]، في كل الأشكال السلوكية الممكنة:شعائر وأخلاق..، وعلى ذلك يمكن تعريف "الدين" بأنه نسق من المعتقدات والشعائر التي تستطيع بوساطتها مجموعة من الناس التغلب على المشكلات الأساسية في الحياة البشرية من خلال سلوك يسمى"التدين"؛ وهو الصورة المظهرية للدين؛فالأفكار والمشاعر الجماعية لا يمكن أن تقوم لها قائمة أو يتم تواصلها إلا من خلال حركات ظاهرة يؤديها الأفراد،وهي حركات تمثل في جوهرها تلك الأفكار والمشاعر،وتعبر عنها؛ وعلى ذلك يعد"التصوف" وجهاً من وجوه "التدين" ومظهراً من مظاهره .

وإن مظهراً دينياً بعينه - طالما هو قادر على تحريك السلوك - لا يُعد مجموعة من المعتقدات والعادات؛ولكنه يعد إيماناً مغروساً بجذوره في البناء الخاص للشخصية الفردية، وطالما هو نابع من "دين الجماعة"؛فإن له جذور راسخة في الشخصية الاجتماعية أيضاً .

هكذا يمكن أن نعد الموقف الديني وجهاً لبنية الشخصية الاجتماعية؛"فهويتنا تتحدد بما نكرس أنفسنا من أجله،وما نحن مكرسون من أجله هو الذي يحرك سلوكنا"[ix]؛ذلك السلوك لا يقترب من المثالية إلا في أقصى حالاته الاجتماعية؛ فالأفراد في مثل هذه التجمعات البيئية،ذات الصبغة الدينية، يقتربون بعضهم من بعض ويجددون مشاعرهم المشتركة ويبثون فيها حياة جديدة؛لا يمكن أن تختلف تلك الشعائر والمراسم بطبيعتها عن الشعائر الدينية الفعلية،أو هي شبه ظني كبير بها،وهناك بالفعلرابطة مظهرية وثيقة بين التظاهرات الدينية والاحتفالات الاجتماعية.

وللدين في البيئة الشعبية مظهر شديد التميز أحادي النطاق، فيه دين خالص[يتمثل في العبادات،والشرائع المستندة إلى نصوص دينية]،وفيه مدخلات اجتماعية [تتمثل في الخرافات والأساطير والعادات]، ولذوبان الشقين في نطاق مظهري واحد مشترك،استطاعت تلك الخاصية الاجتماعية أن تكسب مظهرها المميز،وقد اتفقت تلك البيئة على تسمية مزيجها الجديد باسم (التصوف)،وإن كان لا يمت للتصوف

الحقيقي بصلة،وإنما هو (قناع بيئي وجداني)،فالتصوف هو في الأصل الزهد في الحياة والحرص على القرب من المثالية الاجتماعية بمنهج ديني؛ وإننا ههنا في رصدنا لحركة (القناع الوجداني)؛في أدب يحيى حقي،لا نبحث عن جوهر العقيدة نفسها،وإنما نبحث عن مظهرها في الحياة الاجتماعية للبيئات الأدبية التي تنقلها نصوصه الأدبية،وصور التعبير الاجتماعي عنها في أدب يحيى حقي.

- **الطابع الصوفي في أدب يحيى حقي**
- **أولاً : مفهوم التصوف**

التصوف حركة إنسانية عميقة الجذور في التاريخ الإنساني ظهرت قبل الإسلام بزمن بعيد[ix]،وأصله عند ابن خلدون: "العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة وجاه ومال"[ix].

والتصوف في الإسلام ظاهرة اجتماعية انتشرت منذ القرنين الأولين من الهجرة،وهو علم يطلق على أهله "الصوفية"، و"المتصوفة"،وهناك تأويلات عديدة لاصطلاح"التصوف"،أشهرها أنه نسبة إلى"الصوف" الذي كان " وهي كلمة يونانية معناها Sophaيلبسه"المتصوفون"،أو هو نسبة إلى"صوفا "الحكمة"،أو تنسب إلى رجل يقال له"صوفة" كان في الجاهلية هو وأصحابه ممن انقطعوا إلى الله ولزموا الكعبة، فقالوا لمن تشبه به وبأصحابه:"الصوفي"؛وقال"السُهْرَوَرْدِيّ":إنما سموا بذلك لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عز وجل؛أو أن الأصل في التسمية(صفوي) نسبة إلى (الصُفَّة)،وهو موضع مقتطع من مسجد مظلل عليه،كان الأوفاض ـ أي الجماعة من الناس ـ والأخلاط من الفقراء يأوون إليه، أو هو مأخوذ من"الصفاء"،ثم غلب على طائفة من الناس.

وهذا على خلاف بين الباحثين في أصولهم وتسميتهم، قال"القشيري":" ولا يشهد لهذا الاسم اشتقاق من جهة العربية ولا قياس، والظاهر أنه لقب، ومن قال اشتقاقه من"الصفاء"، أو من"الصُفَّة"، فبعيد من جهة القياس اللغوي"[ix]، بينما ذهب ابن خلدون إلى أن "الأظهر أنه مشتق من(الصوف)، فهم في الغالب مختصون بلبسه، لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب، إلى لبس الصوف"[ix].

وعلى هذا فالتصوف لغة هو لبس الصوف ـ على الأرجح ـ علامة على الزهد وترك الدنيا، أما في اصطلاح أهل العرفان فهو تطهير القلب من حب غير الله وتزيين الظاهر من حيث العمل والاعتقاد، وتنفيذ المأمورات والابتعاد عن المنهيات والمواظبة على الولاء لله تعالى ولرسوله؛ وأفراد هذه الجماعة هم "المتصوفون"

المحقون؛ ومن "المتصوفة" مبطلون يعدون أنفسهم "صوفية" وهم ليسوا في الحقيقة كذلك؛ فالأصل في "التصوف": الزهد والورع، ثم حمل"التصوف" في عصور الفساد راية الدعوة الإسلامية، ونادى بإصلاح حال الأمة، وهو عند يحيى حقي دعوة لإصلاح حال الأمة بإحقاق الحق وإبطال الظلم، وإلزام كل فرد في الأمة بأداء واجبه طبقاً للشرع والخلق الفاضلة[ix]؛ فقد كان يجذبه إلى (التصوف):"انطلاق هذا المذهب من عالم المادة إلى عالم الروح، ليس فيه هموم معاش، بل هموم وجدان؛ فإذا كانت للنفس نزعة للتطهر والتسامي غالباً، لن تجد طريقاً تسلكه إلا طريق (التصوف)، وبقية الطرق أرضية على الرغم من بهائها وبريقها؛ لأن أطراف المعادلة ليست هي العمر والرزق، أو الغنى والفقر، أو الحياة والموت؛ بل هي الروح والكون والخالق"[ix].

- **ثانياً : البيئة الوجدانية في أدب يحيى حقي**

مما سبق يتضح أن"الصوفية"حركة شعبية اجتماعية ذات طابع ديني تحاول وضع صيغة خلقية مقبولة للنموذج الواقعي للمثالية ؛ حيث إن الاستعداد للتصوف ينشأ عادة من ثورة باطنة تخامر القلوب فيثور صاحبها على المظالم الاجتماعية، ولا يقف عند مقاومة غيره، بل يبدأ بجهاد نفسه وإصلاح فسادها.

وقد اختلفت النظرة إلى ظاهرة التصوف؛ فهناك فريق ينظر إليها بوصفها ظاهرة نابعة من طبيعة الأفعال الإنسانية ذاتها، وآخرون يرون أنها قيمة منبثقة من الطبيعة الإنسانية تتأثر وتتفاعل مع الظروف الاجتماعية المحيطة بها .

وفي حدود هذين التيارين استطاعت الصوفية أن تبلور مفهومها الاجتماعي الخاص؛ فهي مجموع هذا وذاك، إنها سبك من الواقعية الاجتماعية والمثالية، وإطار متكامل يوائم بينهما على نحو خاص، مواءمة تعيش الواقع طموحاً إلى المثال؛ لا مواءمة الند للند؛ إنها مواءمة الترقب وانتظار إفناء الواقع في المثال أو الوصول إلى المثالية بوصفها واقعاً [مثل:"إسماعيل"، الطبيب العائد من أوربا، في: "قنديل أم هاشم"، عندما تطلع إلى إصلاح المجتمع وتحقيق وجود فكرته عن المجتمع الحضاري] وربما ـ من هذا المنطلق ـ كان هذا النمطمن النماذج الاجتماعية لا يرى في الزهد آلية لتحقيق طموحه، بل إن غمرة البحث عن المثال هي التي ألهتهم عن حب الرفاهة، وهي نظرة تشبه رؤية (أفلاطون) للواقع المثالي في كتابه "الجمهورية"، فهو يؤمن بأن المدينة المثالية ستستغني عن الجيش لأن الناس يحيون حياة أولية متقشفة، ولن يفكروا في التوسع في أرضهم لإشباع حاجاتهم؛ فحب الرفاهة هو الذي يخلق الحروب والصراع الدنيوي[ix].

لقد تأثر يحيى حقي بالطابع الوجداني فكراً ومعايشة، تأثراً كبيراً، في وقت مبكر جداً من حياته؛ إذ حمل نوازعه نحو التصوف من عهد الطفولة، ثم المراهقة، ثم من خلال الاتصال الفكري والثقافي ـ فيما بعد ـ بالتصوف الإسلامي، وبخاصة عند رابعة العدوية، وبالتصوف الهندي عن طريق (غاندي)، ومن البيئة التي كان يعيش في ظلالها[ix] ..

فوجداناً لم تكن القسوة هي المظهر الوحيد الذي يتجلى في حياته الأولى؛ يقول:"وإنما أضيف إليها مسحة دينية صميمة طغت على عائلتنا من تأثير أبي، وهو مثال الرجل المتعصب الذي لا يتراخى ولا يهون في تنفيذ أوامر دينه بنصها وحرفها؛ ولعل سعادته في الدنيا كانت وقفاً على خدمة دينه"[ix].

أما مظهراً فكان هذا الطابع الديني الذي يتجلى في أحوال كثيرة؛ يقول حقي: "أما الصلوات والأوراد والأذكار الدينية فكانت حادثاً ضرورياً عادياً،يظهر جلياً أثناء نهارنا وليلنا...، كل هذا اجتمع لينتج جواً دينياً أشعر فيه بكل ما يلازم الدين من خوف ورهب ومن أسرار وتأملات"[ix].

لقد صنع له أبوه هذا الطابع المظهري كما شكله بحسب الطابع الوجداني من قبل، وقد شاركت أمه في ذلك،إذ كانت محبة للصوفية[ix]؛ وقد صحبت مرحلة المراهقة عند يحيى حقي نزعة وجدانية شديدة الصفاء تقوده إلى التطهر الوجداني؛ يقول:"لو صنع لي تمثال لكان على شكل سهم يريد أن ينطلق نحو السماء، كأن الروح قد غارت من يقظة الجسد، أو خشية أن يطغى عليها، فطالبتني بأداء جميع حقوقها فوراً، إن عالمها ليس هو الأرض ولا المادة، بقوانينها وأحكامها؛ بل عالم علوي قد صفا من الشر والقبح والاعتداء وساده الخير والجمال والسلام"[ix].

في تلك المرحلة ـ المراهقة ـ تبحَّرَ يحيى حقي في كتب أئمة التصوف الإسلامي وآثار الزاهدين في الثقافتين الهندية والسويدية أيضاً؛ كما شارك الصوفيين أفعالهم، فكان يختلف إلى حلقات الذكر،أو ما يسميه المتصوفون بـ(الحضرة) وكان يتردد على مسجدين ـ غير مسجد "السيدة زينب"ـ تقام بهما تلك الأذكار؛ هما مسجد "السيدة نفيسة"، ومسجد "السيدة سكينة"[ix]، بالقاهرة.

وقد قدم في "الفراش الشاغر" صورة تسجيلية ووجدانية لتلك الحلقات، فمثلاً وصف حلقة اعتاد "الشيخ شحاتة" أن يعقدها في منزله بحي (أم الغلام) ليلة كل جمعة، ويحضرها مريدون عديدون، وتمتاز عن بقية الحلقات بحدتها وانتظامها؛ وعندما تنتظم حلقة الذكر يترك "الشيخ مصطفى" المنشد قيادها للخليفة[ix]؛ فيصفق هذا موازناً حركات الذاكرين، وهو يقول بصوت أجش (لا إله إلا الله)؛و"الذكيرة"[ix] تهزّ من نفسها هزاً؛ وبعد أن يشعر الشيخ مصطفى المنشد أن جميع "الذكيرة" قد انتظموا في الحلقة، ابتدأ في إنشاده بصوت هادئ يهتز معهم في تؤدة..؛ فمنشد تلك الحلقات يرى نفسه أرقى من بقية أعضاء الحلقة، وعندما يطرق آذانهم صوت المنشد

تأخـذهم نشـوة تطغـى بـدورها علـى "الشـيخ مصطفى"،فتسـمو نفسـه وتكثـر هزاته،والخليفة بصوته الأجش يربط جميع عناصر الحلقة برباط واحد (الله. الله. الله.)ويهزهم بحركة واحدة متزنة..، والكل غارق منهمك في حركة خاصة به[ix].

وتعد صورة "حلقة الذكر" من علامات أدب يحيى حقي البارزة، فقد تقصاها وصفاً، من الداخل الوجداني، والخارج المظهري، إجمالاً وتفصيلاً، فيراها من جانب بعيونهم المحبة، ومن جانب آخر بعينه الناقدة التي تتطلع إلى الإصلاح؛ إنه لا يصف الحلقة وصف مشارك وحسب؛ بل يصفها وصف من عايش جسداً،وارتقى روحاً؛ بسلاح الوعي،واحتمى بدرع العلم؛ لذلك كانت لغته فاحصة تحاول التفريق بين الديني المقدس،وبين البيئي المبتدع على غير منطق يسوغ قبوله حضارياً أو دينياً.

لقد شاهد يحيحقي النمط البيئي المجرد للصوفية،وشهد على وجودهم منذ نعومة أظفاره،ثم في مراهقته،حين كان الشعب المصري بأسره تتغلغل بداخله نوازع الصوفية، إذ هي من قبيل تبرير الوضع المادي المتردي أو الاستسلام للوضع الاقتصادي لدى الشعب في تلك المرحلة،حتى صارت الصوفية خاصة اجتماعية ينضوي تحت ظُلَّتِهَا جُل أبناء البيئات الشعبية،فقد عاصر يحيى حقي إلى جانب الشيوخ؛ الأقطابَ، ومريديهم؛ وأماكنَهم شديدة الخصوصية، فيما كان يسمى بـ"التكايا"[ix]؛ فكانت لـ"المولوية"[ix]، بمصر،في شباب يحيى حقي،تكيتان تركيتان قائمتان:

<u>الأولى</u>: في حي (السيوفية) قبالة قصر"أحمد طلعت باشا"[ix]، وكانت هذه التكية معروفة لدى السائحين الأجانب؛إذ كانت عندهم من معالم القاهرة، وقد دخلها يحيى حقي (حوالي عام ١٩٢٥م)، وكان يبلغ من العمر عشرين عاماً .

<u>الثانية</u>: مغارة عميقة في جبل المقطم من ناحية القلعة يثوي بها قبر يزار، هو قبر"سيدي المغاوري"،كما اصطفت بها قبور الراحلين من مشايخ الطريقة ودراويشها[ix].

ثم عايش يحيى حقي في مرحلة تالية من حياته نوعاً مفتوحاً من التكايا، تحولت فيه قرية كاملة إلى تكية للمتصوفة؛ وسيأتيإيضاح ذلك في موطنه من البحث بعنوان: (التصوف الموسمي).

وكما عاش حقي مراقباً للمتصوفة من بعيد، دخل ليعايشهم من الداخل، إبان مراقبته لمواجدهم، ومن ثَمَّ تأثره العميق بمذهبهم؛ إذ "الصوفية" ـ كما رآها يحيى حقي ـ حركة تجمع شتات الشعب داخل نطاق وجداني يؤلف بينهم؛ لأن التصوف تحويل للحركة من الفوضى والشتات إلى الانتظام والاجتماع، مادة وروحاً؛ لذلك لم يكن غريباً أن يقارن بين "الشيخ شعبان" صاحب ومدرب مطايا الأجرة ـ في مطلع القرن العشرين ـ وقطب حلقة الذكر؛ فكلاهما منظم حركة، يقول حقي:"يذكرني

[الشيخ شعبان] بقائد حلقة الذكر. وأسأل نفسي بعد مر السنين الطوال، وأنا أكتب هذه السطور:هل السر في عمامته وجبته وقفطانه ؟ أم في عثنونه ؟ أم لعلة تشابه الوظيفتين في تحويل حركة من الفوضى إلى الانتظام ؟"[ix] .

فليس سوى التصوف من يملك مثل هذا الحث العنيف، كأنه لسعة سوطللحواس الخمس،لتعمل بأقصى طاقتها، وللروح بأن تبلغ كمال يقظتها، وللعقل بأن يتحرر من سجنه في البدن، وفي أحكام الزمان والمكان؛ يقول يحيى حقي:"الا ينكر العلم أن فينا قوى جبارة مخزونة، وعلى مدى التاريخ الإنساني لم تحاول يد ـ مثل (التصوف) ـ أن تكشف عنها وتفكها من عقالها"[ix].

وقد كانت نفس حقي تهفو سراً إلى زهد مبهم غامض، منذ مرحلة مبكرة من صباه؛ هذه النزعة جعلته "يمتنع عن أكل اللحوم، نفوراً من سطو حي على حي مثله"[ix]، غير أن حرصه على تلك النزعة النباتيةلم يدم إلا لأقل من سنة؛ بعد أن أشرف على شبه عزلة اجتماعية ساقه إليها قصوره في إقناع الآخرين ـ فكرياً ـ بالسبب الذي من أجله أنف أكل اللحوم؛ يقول: "وجدتني أنزوي في داري ..، فلا أجد وتهددني خطر الانعزال، ولكن كل هذه ...لمأكل طعماً، ولا أدري متى أشبع ولماذا المتاعب سفاسف ومهازل هانت بجانب ما أحسست به من فرحة كبيرة لصفاء الذهن الذي طرأ عليَّ، ورجوت أن أمضي بعدئذ صعداً في معارج تقودني في النهاية إلى الاطمئنان، ثم إلى السعادة، ثم إلى حالة الوجد التي طالما عشقتها في كتب المتصوفين وتمنيتها، فلم أأخذ بالمذهب النباتي في غذائي إلا لأنه تنظيم للأكل والشرب، ولا لأسباب صحية، خدمة لجسدي، بل خدمة لروحي"[ix].

لكن الزمن ـ على وجازته ـ كان كفيلاً بكشف ما يعتور مذهب يحيى حقي النباتي، من خلل؛ إذ أن مذهبه كان منقوضاً بخللين:

الأول : تمجيد الأنانية؛ مع أن المطلب الظاهر هو هدمها[ix].

الثاني: محاولة استمداد قوته من خارج نفسه على الرغم من أن التصوف الحقيقي عكس ذلك؛ يقول:"إن كانت لروحي قدرة على أن ترقى المعارج فسترقاها سواء كنت نباتياً، أو من أكلة اللحوم، أما إذا لم تكن لها هذه المقدرة فهيهات للمذهب النباتي أن يهبها إياها من عنده"[ix].

كل ذلك تجلى على نحو واضح في أعماله النثرية؛ إذ ارتقت قدرته على تدريب الحواس بفضل ما أفاده في بنيته القصصية من"التصوف"؛ ومن هنا جاء احتفاله بالظلال الوجدانية والتفاصيل النفسية والاجتماعية الدقيقة التي تتآزر في خلق عالم يوهمنا بأن ما نراه هو الواقعاستشرافاًلمطلبأسمى؛ هو الوصول إلى الحقيقة أو المثال.

- **القناع الصوفي في أدب يحيى حقي**

إن يحيى حقي كاتب عميق التجربة، سلك في منهجه الأدبي مسلك التجربة والمشاهدة، إلى جانب الثقافة أو القراءة؛ فتأثره بالتصوف قديم؛ إذ لم يلتق بالتصوف بوصفه ثقافة إلا في مرحلة المراهقة، ثم بالشريعة الإسلامية ـ بعامة ـ بوصفها علماً، لأول مرة في مدرسة الحقوق؛ بينما ذاب منذ نعومة أظفاره فيها بوصفها إطاراً اجتماعياً وبيئياً؛ فالتصوف مذهب غير فردي، لا يتحقق إلا ضمن نطاق اجتماعي مترابط، لكنه يطفر على شفا نماذجه الأدبية في شكل أبطال يسمهم بميسم خاص، هو خلاصة فكرية (أيديولوجية) لمعتقدات الشعب المصري، ورؤيته لصوفيتهم، فتتطور اتجاهات أبطاله تطوراً مدفوعاً بإيمان من نوع مصري غامض وشفيف، مستسلم دؤوب، هو طابع التدين لدى الشعب المصري.

***إطار القناع البيئي:**

تعد البيئة بعامة، مادة جيدة لدراسة التطور الاجتماعي، ونفسية الشعب المعبر عنه وعن وجدانه، داخل النصوص الأدبية، وأثر هذا التطور في الأدب نفسه، وأسلوب معالجته في الأعمال الأدبية.

فللبيئة أثر كبير في الأفراد الذين يعيشون في كنفها؛ يسمى الرضوخ لهذا الأثر معايشة، بينما مناوأته والخروج عليه يسمى انحرافاً؛ولكي يحدث هذا الأثر في الشخصية لابد من التفاعل بين الذات الإنسانية والظروف الاجتماعية، ولهذا كان من الضروري ـ حتى يتم التشكيل المثالي للإنسان ـ أن تكون هناك مطاوعة ومرونة، تلك المرونة في الشخصية الإنسانية هي التي تتيح لها التأثر والتأثير بحسب الإمكانات المتاحة؛ وقد غضت الفلسفة القديمة نظرها عن هذه العملية؛ إذ نظرت إلى الطبيعة الإنسانية نظرة جامدة غير متطورة فعدتها مفهوماً لا يتغير نتيجة المؤثرات البيئية المختلفة، وجاءت دعوى الغرائز فأكدت هذا المفهوم جموداً وثباتاً بما أَضْفَتْهُ على الطبيعة الإنسانية من مكونات"غريزية" يتفق فيها جميع أفراد الجنس البشري، ولا تصيبها آثار البيئة إلا نادراً.

والمفهوم الحديث للشخصية الإنسانية ينظر إليها على أنها طيعة مرنة، تتشكل بتفاعلها مع العناصر البيئية المختلفة،من خلال التأثير المتبادل بينهما؛ أو ما يسمى بمطاوعة الشخصية الإنسانية للظروف البيئية المحيطة بها، وقد استقر مفهوم المطاوعة في البحوث الحديثة، من خلال البحوث الكثيرة التي أجريت في هذا

المجال، وبذلك تكون الشخصية الإنسانية هي نتاج هذا التفاعل المستمر بين الطبيعة الإنسانية وبين العناصر البيئة المختلفة .

والأديب ـ بوصفه شخصية اجتماعية واقعة تحت سلطة مؤثرات بيئية ـ هو إنسان اجتماعي يعيش في بيئة ذات بعد جمالي وذات صبغة اجتماعية خاصة؛ لكنه يتميز عن غيره من البشر بدرجة حادة من التوتر الانفعالي، يحكمها ويسيطر عليها ذكاء حاد يتحول في مواقف الانفعال إلى إحساس عميق؛ فإذا كان الأديب كائناً بشرياً عادياً لا يختلف عن البشر العاديين في النوع؛ إلا أنه يختلف في الدرجة، وهذا الفرض يقود بالتبعية إلى افتراض أنه يعيش في بيئة اجتماعية معينة، وأنه لا يستطيع أن يعيش وحده معزولاً عن الآخرين، وأنه يتبادل الاحتكاك بالآخرين والتعامل معهم، وأن هناك بالضرورة علاقة حتمية تربطه وتربط عمله الفني بالواقع الذي يعيشه؛فالعوامل الثقافية المرتبطة بمجتمع الأديب لها علاقة بالمبدع، وإذا كان المجتمع العام الذي يعيش فيه الأديب له من التأثير عليه، ما يجعله في كثير من الأحيان أسير مشكلاته، رهين اهتماماته، فإن البيئة الخاصة التي هي جزء مهم من المجتمع، لها من التأثير ما يمكن أن يكون محركاً وموجهاً؛فلا يمكن إثارة مشكلة القيمة الجمالية للنتاج الأدبي، والإبداعي بعامة، إلا من وجهة نظر اجتماعية؛ لأن التاريخ الاجتماعي وحده هو الذي يؤثر تأثيراً مباشراً على الإبداع، غير أن الأثر المهم الذي يتركه المجتمع في الفن لا بد من أن يتم عن طريق وسط اجتماعي متخصص، ومن هنا فإن القيمة الجمالية لا بد من أن تظل بالضرورة قيمة اجتماعية.

وعلى الرغم من تقارب الأساليب الفنية لدى كتاب الأدب الاجتماعي،إلا أنه بدا واضحاً إيثار كل منهم لنوع خاص من قضايا المجتمع ومشكلاته،ألحت عليه واستحوذت على اهتمامه الفني؛فلم يحصر يحيى حقي نفسه في عالم الطبقة الوسطى،في المدينة؛أو يقتصر على رؤية العالم عبر منظورها الطبقي،على العكس من معظم معاصريه؛ولكنه حاول أن يقدم إلى جانب شرائحها المتعددة، أبناء القاع الاجتماعي في المدينة والقرية على السواء؛فحفل عالمه الأدبي بالعديد من النماذج البشرية المقهورة،والثرية في إنسانيتها أو تجربتها،على الرغم من هامشيتها الاجتماعية بصورة يعد معها عالمه من أوسع العوالم القصصية رقعة، و لذا تعد البيئة المصرية ـ معينة مسماة، أو موصوفة، أو غير ذلك ـ من أبرز سمات أدب يحيى حقي؛ فاتجاهه إلى البيئة المصرية مظهر من أوضح المظاهر التي تتصل بالحدث وأسلوب هيكلته داخل أعماله الأدبية .

ولم يكن حقي سطحيا في ذلك؛بل غاص إلى أعماق المجتمع ليكشف عن الأسرار الخاصة،والخالصة في تكوين الخصائص الاجتماعية لبيئات مصر التي عايشها في الصعيد أو الدلتا أو القاهرة -"البيئة الأم" بالنسبة له - فقد ركز تصويره لتلك المعايشات،جغرافياً، حول **محورين رئيسين؛أولهما**:القرية المصرية؛في الصعيد بخاصة؛**وثانيهما**:حي السيدة زينب الشعبي؛لأنه أخلص - أيما إخلاص - لهذه البيئات؛إذ ظل مخلصاً مغرما بها حتى في مغترب عمله ديبلوماسياً خارج مصر؛فيذكر أنه كتب معظم كتاباته عن الصعيد،أو البيئات الشعبية الأخرى،وهو خارج مصر،وقد بدا واضحاً هذا الأمر،الذي أفاد في الوقت نفسه الكاتب؛إذ أتيح له الرصد المستوعب، من الخارج، في الوقت الذي يحتفظ فيه بتشكيل حيادي حر ودقيق للبنية الداخلية للبيئة التي يعرض لها، دون الخضوع لسيطرة الانفعال الوقتي، وهو أمر عاد على أدبه بخصيصة تكاد تتلاشى عند غيره من الكتاب، إذ أتيح له الاندماج في البيئة، ثم التسامي عليها، ورؤيتها من الخارج؛ فلمس سر تركيبها الداخلي وبواطنه في حيادية المتأمل، ثم أحاط بكيانها الهيكلي، ووجهة نظر الكيانات المجاورة لها .

فأدب يحيى حقي أدب اجتماعي يحاول تصوير قطاع من المجتمع المصري في بيئاته المختلفة والمنوعة،داخل إطار تاريخي صريح أو ضمني،أو في حل من ذلك الإطار أحياناً،ويتناول بالتحليل نماذج بيئية من خلال تلك الشخصيات التي يقدمها،كما يتناول - بالوصف - أماكنه وهيئته الاجتماعية؛وهو أيضاً يقف أمام التحولات الحضارية والمتغيرات الاجتماعية،متأملاً،راصداً؛يتعمق في تحليل البيئات الساكنة ليصفها وصفاً أفقياً[ix]،يقدم من خلاله صورة اجتماعية ناصعة في تجربة إنسانية أو اجتماعية،ذات نمط ثري الدلالة والإيحاء،أو يرصد حركة بيئية من خلال رصدها رصداً رأسياً في تصاعدها الدرامي؛فقد عاش حقي متنقلاً بين بيئات شديدة التنوع والاختلاف،بل والتناقض أحياناً؛وقد أفاد من كل تلك البيئات،بوعي وعمق انعكسا على ما يقدمه في أعماله من صور بيئية؛فالصورة البيئية التي يعبر عنهاماثلة- بوضوح المعايشة- في ذهنه،بكل ما تشتمل عليه من قضايا اجتماعية وتحولات حياتية،ومتغيرات حضارية؛فكل ذلك يمزجه بقضاياه التي يعبرعنها من وجهة نظر شخصية،ذات عمق ثقافي وخبرة إنسانية بالغة؛فعالج الحياة في المدينة،كما عالج الحياة في الريف، وطرح قضايا الحياة في البيئات الشعبية؛كما طرح قضايا أخرى موازية،استمدها من بيئات(برجوازية)،أو (أرستقراطية)؛وإن كان تناوله للمدينة قد اختلف عن تناوله للريف؛ففي الريف نظر نظرات المراقب من الخارج،مهما حاول التعمق في بيئاته وتجاربه؛بينما هو في كتاباته عن المدينة نظر إلى كل طبقة من الطبقات،التي تعرض لتقديمها،نظرة شاملة من الخارج،وأخري

فاحصة،من الداخل،فيها فهم الخبير المعايش أكثر من انطباعات الرقيب الطارئ،ففي كتاباته عن الصعيد قدم شريحة واحدة هي(المجتمع)وكل كتاباته تدور في فلك استكمال صورة ذلك المجتمع المدهش؛أما كتاباته عن المدينة فقد قدم من خلالها الطبقة الصغيرة ممثلة في العائلة أو الأسرة،والطبقة الكبيرة ممثلة في بيئة اجتماعية كاملة.

ولعل أهم ما يلفت النظر في نتاج يحيى حقي بعامة، أن الشريحة الاجتماعية التي عُني بها، وتوفر على تصويرها كانت هي الطبقة الكادحة المطحونة بمستوياتها المختلفة، من بين طبقات المجتمع المصري، من خلال نماذج بيئية مجردة أكثر منها بيئة بعينها؛ حتى أننا ـ في بعض الحالات ـ على الرغم من وجود تصريح محدد باسم بيئة معينة؛ لكننا نشعر بأن بيئة "كوم النحل" مثلاً، في رواية "البوسطجي"[ix]، بيئة مثالية، لعرض قسوة الصعيد، فهو يركن إلى بيئات شبه مثالية، الأمر الذي يحول البيئة المجهرية الصغيرة إلى بيئة تمثل تمثيلاً دقيقاً البيئة الرئيسة التي تنطلق منها، أو تلتقي بها في خصيصة ذات عمق؛ وجدير بالذكر أن حقي بلغت درجة ارتباطه بالشعب المصري أن حول البيئة إلى "شعبيات": إما ريف أو مدينة ..؛ وهو عند تعرضه للبيئة الحضرية في المدينة، نراه يختار منها الجانب الشعبي غالباً، أو إظهار الانتقاد اللاذع من الجوانب الأخرى وسلبياتها؛وهو في ذلك يتماس مع نظرية(هيبولت تين)التي ترى من بين فرضياتها ـ أن"في كل مجتمع أنواعاً من الناس،وفي كل نوع أناس متشابهون فيما بينهم:يتَّحِدون في أحوال ميلادهم ونشآتهم،ويتفقون في مصالحهم وحاجاتهم وأذواقهم وعاداتهم وثقافاتهم،كما يتفقون في بواطنهم؛فإذا رأى المرء واحداً منهم فقد رآهم جميعاً"[ix]؛ومن أقطاب هذا الاتجاه في فرنسا: (بلزاك)،ثم(جول رومان)،ومن بعدهما في انجلترا (أرنولد بينيت)،و(جالسورثي).

ولعل وراء اختيار يحيى حقي لهذا التوجه "الشعبي"،أو"الإنساني"،ما يتمتع به من معرفة دقيقة بأحوال تلك الطبقة،وخبرته العميقة بعاداتها وتقاليدها؛لنشأته الأولىفي حي السيدة زينب،ثم تنقله مع الأسرة في أحياء أخرى؛هي شعبية كذلك.

وقد انتبه الكتاب والأدباء إلى أهمية وجود إطار بيئي واضح المعالم، تدور داخل حدوده أعمالهم الواقعية؛ فلجأ الكُتَّاب أحياناً في بعض أعمالهم إلى استخدام قناع ساتر يتخفى وراءه، هارباً من واقع بيئته، أو أن يستخدم كذلك هذا القناع ليخفي بيئته محاولاً فرض واقع ما، من خارجها، عليها.

وقد يرجع السبب الأقوى في هروب الكتاب من واقع بيئاتهم إلى رغبتهم في عدم الاصطدام بتقاليد وعادات مجتمعاتهم؛ ففي مطلع القرن العشرين، كانت العلاقة

العاطفية بين الرجل والمرأة محرمة في مجتمعنا المصري، مادامت غير شرعية، فلم يكن أمام المؤلفين وسيلة للتعبير عن أحداث من هذا القبيل سوى اللجوء إلى بيئة القناع .

والأمثلة على هذا النوع من الأطر البيئية كثيرة؛ لعل أشهرها رواية (ورقة الآس/ ١٩٠٥م) لأمير الشعراء أحمد شوقي؛التي تصور حياة ملكة العرب "النضرة بنت الضيزن" التي تخون أباها وقومها من أجل حبها للأمير "سابور" قائد جنود الفرس؛ومنها رواية (الفتاة اليابانية / ١٩٠٥م) لحسن رياض،وكلتاهما تسقط على واقع كاتبها،من خلال الرمز الذي يستخدم القناع البيئي التأريخي في الأولى،والجغرافي في الثانية.

هذا النوع من الأطر البيئية انقرض وحل محله الإطار الواقعي، الذي هو خارج الإطار البيئي المقنَّع، أو المجرد ـ أيهما ـ بل هو وصف بيئي واقعي، على نحو ما فعل"محمود البدوي"، ثم ـ في مرحلة تالية ـ"بهاء طاهر"، في بعض كتاباتهما عن رحلاتهما، وما عايشاه من بيئات .

وكان ليحيى حقي دوره في تطوير هذا الإطار واستخدامه بما يوافق أسلوبه ورؤيته الفنية، التي يعالج بها أعماله؛فعمد إلى فكرة القناع نفسها، لكنه بدلاً من أن يستخدمها هو بوصفه مؤلفاً، دفع إحدى شخصياته للقيام بهذا الدور، فـ(ماري) في روايته (قنديل أم هاشم)، عندما أرادت أن تُنَفِّرَ إسماعيل من الحياة الجماعية وسيادة قوانين العواطف الإنسانية التي تتسم بها بيئته؛لم تصرح له بذلك مباشرة، وإنما نقلت له مشهداً موازياً هو مشهد القناع البيئي؛ إذ وازنت بلا تصريح بين البيئة الشعبية التي تعتمد التواكل إماماً لها؛ وبين المرضى الضعفاء الذين يطيل الجلوس بجانبهم،ويخص بعطفه منهم، من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن لعقله وأعصابه؛ وما أكثرهم في أوربا، وفي الشرق أيضاً، فلما رأت ماري حلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه؛ علمته أن "هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمتد إليهم؛ فإذا وجدوها أغرقوها معهم؛ أما هذه العواطف الشرقية، فهي مرذولة مكروهة؛ لأنها غير عملية وغير منتجة،وقوتها في الكتمان لا في البوح"[ix].

فإن وضع القارئ أو الباحث البيئة الشرقية محل البيئة الغربية في هذا المشهد، للمس عن قرب الحدود الواضحة المشكلة للقناع البيئي، كما رسمها الكاتب؛ إذ اعتمد على فنية "التعريض"، التي تقوم على أساس منها فكرة القناع، بوجه عام.

- **المتصوفون وبيئاتهم**

أبرز يحيى حقي في معظم أعماله نقطة الالتقاء بين الدين والحياة الاجتماعية؛ كما حاول أن يؤكد برفقٍ في كتاباته، أن التصوف الحقيقي هو اقتران محبة الله بالعمل لا التواكل وقطع الصلة بالإنسانية؛ وهذه نظرة نافذة حاول من خلالها حقي أن يوضح، إلى جانب مفهومه للصوفية، صورة الوضع الاجتماعي المعاصر له، وهذا الأمر هو الذي يرفضه، فقد لمس اتكالاً وقعوداً عن الجد والاجتهاد والعمل.

فلم يكن مبعث ميله إلى التصوف، منطقه النظري وحده؛ بل سيرة أئمته، أي "الإنسان قبل مذهبه"[ix]، كما يقول؛ وهو بدوره منطق صوفي، إذ أن الشيخ:"القدوة"،يعدد من الأسس الرئيسة في بنية النظام الصوفي؛ لكن حقي كان في كتاباته الأدبية، كما هو في حياته، غير متكلف، يهرع إلى المعنى، بينما يتأنى، أو يكاد يغض طرفه عن الشكل، خاصة إذا كان أجوفَ؛ فهو لم يختر قدوة مَعْلَماً مُعَلِّماً؛ بل انعطف نحو نماذج اجتماعية عادية، تعركها الحياة فتتعلم منها مثالية النمط، بينما القدوة صاحب النمط المثالي الذي يحاول فرضه على الآخرين، لم يعتن به يحيى حقي كثيراً، في أعماله.

وثمة سؤال يطرح نفسه ههنا "من هو الصوفي ؟"؛ لقد طرح حقي سؤالاً مهماً في معرض حديثه عن رواية (أهل الكهف) للأديب "توفيق الحكيم"؛يقول: "هل لنزعات التصوف محل في مصر..؟"[ix]؛لكن هذا السؤال، على أهميته، سؤال فضول، لا ينفي وجود التصوف بوصفه ظاهرة اجتماعية ذات جذور عميقة في تاريخ ووجدان الشعب المصري؛ علينا التسليم بها؛ لذلك تظل مثل هذه الأسئلة حول وجود التصوف، أسئلة جدلية (راديكالية).

لقد حدد يحيى حقي صورة مثالية للصوفي؛ لا يرى الصوفيين إلا من خلال هذا المقياس، بقدر اقترابهم منه،أو ابتعادهم عنه؛ فالصوفيون عنده "كلهم أناس متميزون عن بقية الخلق بهزة عنيفة تستأثر بحياتهم وسعيهم في الدنيا، ولا عجب أن وصفوا أحياناً بالمجاذيب..؛ إنهم في القيثارة أوتار مضبوطة وفقاً للسلم الموسيقي ..، جهادهم ليس لبطولة في حرب،أو لمجد دنيوي،بل لفك أغلال الرق والباطل عن الروح، لتجد حريتها وهدايتها"[ix] .

إن يحيى حقي يقيم تصوره على فكرة تآزر النماذج البيئية القائم بشكل طبعي بين الطبقات الاجتماعية، إذ "لا خلاص لمصر إلا على يد مجهود مشترك يبذل فيه كل شخص أقصى ما لديه دون النظر إلى منفعته المباشرة"[ix]؛ فهذا التآزر فرضه تباين المستويات التكوينية داخل البيئة الواحدة، وخلفيتها الثقافية والاقتصادية، وفي ضوء هذا التنوع الثقافي والاقتصادي،والرغبة الصادقة في معالجة أدواء المجتمع،قسم يحيى حقي المتصوفة في مصر إلى أنواع نمطية،أهمها نوع تمخضت عنه نظرة الشعب السطحية إلى التصوف:فتلك النظرة إما شجعت التكاسل والخمول والهروب من المسئولية؛ أو خلقت أنانية فردية لقطع صلتها بمن حولها؛وفيما يلي عرض لبعض تلك الأنماط.

• أنماط صوفية

عرض حقي للتصوف البيئي، وبيئة التصوف، في مواضع كثيرة من أعماله،وبمناهج وأساليب مختلفة؛ فقد اتخذه مرجعاً ذهنياً، واتخذه في مرات أخرى مرجعاً نمطياً (تيبولوجياً).

أولاً : المرجع الذهني

تدخل الصوفية في تجربة حقي الأدبية لتحتل مكانة عميقة بوصفها رافداً من روافد ثقافته المبكرة؛ لذلك نجده يستخدم التصوف مرجعاً ذهنياً، لكونه أحد القيم الفاعلة في تشكيله الوجداني والاجتماعي ثم الثقافي فيما بعد؛ فيستخدمه دون قصد مسبق، إذ دخلت آثار تلك البيئة الوجدانية إلى فكره وثقافته منذ مرحلة التكوين الوجداني، فنجد عنده ألفاظاً وعبارات شائعة بكثرة في أعماله، هي من صميم المنهج الصوفي، مثل: [حلقة ذكر، المشايخ، شيخ الطريقة، أئمة المذاهب، الذاكرون، أخذته إلخ]، حتى إنه سمى مذكراته (خليها على الله)؛ وهو بالضرورة تعبير ...الجلالة صوفي لما يحمله من اتجاه يدعو إلى التوكل على الله، كما نجده في قصة (السرير النحاس) يصف "الست عديلة" بأن "رأسها في تلفت مستمر يمنة ويسرة، كأنها في حلقة ذكر"[ix]، هذا الوصف نفسه يصف به الطفل الصغير "سوسو" في شيء من الاستطراد الموضوعي داخل المرجع الثقافي للكاتب، من خلال تقديم صورة صوفية متكاملة، يقول: "ودخلت على (سوسو) حملته أمه بين ذراعيها، وتجمعنا حوله نضحك في وجهه و(سوسو) كشيخ الطريقة بين الذاكرين، رأسه يتطوح كأنما أخذته الجلالة"[ix].

كما أن"حلقة الذكر" نفسها تتجسد له بوصفها معادلاً مظهرياً في مفردات ومعايشات يومية كثيرة، أو في مفردة من مفردات البيئة، مثل "سلم الخدم اللولبي"؛ فهو"أشبه بحلقة ذكر تصعد بهم إلى السماء"؛وهو"حلقة ذكر" معلقة بين الأرض والسماء يصعده صبي صغير يتيم مصفر الوجه، يمشي في فتور، يهز رأسه يمنة ويسرة ..[ix].

ثانياً : المرجع النمطي (التيبولوجي)

استخدم حقي "التصوف" في تجاربه الأدبية مرجعاً لأنماط متباينة من الناس؛ هذا الاستخدام أثرى تجاربه بشكل مميز؛ إضافة إلى أنه حافظ على سمت التنوع الفكري والنمطي في أعماله، كما قدم صوراً منوعة لنماذج متغايرة منه.

[١] التصوف المُهَذّب

تحدث حقي عن نوعين من أنواع التصوف المهذّب؛ فمنه ما ينزل إلى بلاد معينة في حقب موسمية محددة؛ كغيث منهمر من الهداية والرحمة؛ وهو(**التصوف الموسمي**)، والآخر هو (**التصوف الطارئ**) الذي يطرأ على بيئة ما بحلول رجل صالح دون قصد زمني.

التصوفالموسمي:

لأهل الصعيد مواسم يخلصون فيها لإصلاح ما أفسدته قسوة الحياة بينهم وبين ربهم، فيجددون فيها عهدهم مع الله بالطاعة والصبر؛ تلك المواسم تحط رحالها فوق براح أيامهم عندما ينزل بهم طوافون مشهورون بالتقوى والصلاح والولاية لله؛ ولهؤلاء سلطان كبير على رعاياهم، فما إن يقدم الواحد منهم وينزل عند أحد مريديه حتى تنقلب حياة البلد من النقيضفسادا، إلى النقيض صلاحا وورعا وتُقى، وتنطلق في الجو نسائم هدنة تشل كل بواعث الحقد أو الضغينة بين أولئك الفلاحين، فلا ترتكب جريمة واحدة، ويصالح الخصم خصمه، ويسترد الرجل مطلقته ويرعى الله فيها، ويعذر الدائن مدينه،والرجال في خشوع واستعبار، تكسو وجوههم سعادة كبيرة؛ بل إن بعض هؤلاء الرجال يغالون في محبة الشيخ لدرجة تصل إلى حد تخاطف ماء وضوئه للشرب منه، ولا يرفع فمه عن السقاء حتى يدور على بقية الجالسين للتبرك؛ والنساء أكثر منهم سعادة لأنهن أصبحن وأولادهن في حرز الشيخ المنيع، وما يكاد ذلك الشيخ يعلن عن عزمه الرحيل حتى يحلف عليه رجل إلا أقام أسبوعا آخر؛ فإذا انقضى أقسم رجل آخر يمينا مماثلة[ix].

هؤلاء الطوافون من دعاة الصلاح ليست لهم ملكة علم مبهر ولا قوة روحية خارقة؛ إنما هم يخضعون في ولايتهم إلى الإرث والاستخلاف؛ ومهما يكن من أمرهم فإن نفعهم بالنسبة لإعادة الاتزان إلى حياة الفلاحين، كان عظيما، وكان تأثيرهم لا يقتصر على الفلاحين السذج وحسب، بل يمتد إلى طوائف أخرى، ومن أمثلة ذلك في "منفلوط" كاتب مدرسة لا يرى بأسا في أن يلم بالخمارة (الحان) بين الحين والحين، وأن يكتب العرائض الغفل من التوقيع؛ للنكاية برؤسائه، وكان من مريدي أحد هؤلاء الشيوخ، فما إن يحل الشيخ حتى ينقلب حاله فيصير وقت نومه أقل من وقت ركوعه وسجوده، إلى أن يُبح صوته من حلقات الذكر والتلاوة وترديد الأوراد ويتبدل وجهه للجميع من حوله بحب صادق؛ فما إن يرحل الشيخ عن البلد حتى يعود كاتب المدرسة إلى عهده من النكاية برؤسائه واقتراف الآثام[ix] .

وكان حقي من بين المشاركين في إعلان الهدنة والاحتفاء بالمشايخ الوافدين، وإن كان الأمر عنده بشكل جزئي وبدرجة من السذاجة أقل من سذاجة الفلاحين، لأنه

كان في القاهرة من بين المترددين على "مسجد السيدة نفيسة"،أو"السيدة سكينة" ليلة الحضرة؛ فهؤلاء المشايخ يمثلون بالنسبة له "السلطة القادرة على تحويل حركة المجتمع من الفوضى إلى الانتظام"[ix] .

وقد تتبع أخبار هؤلاء الطوافين والتقى بهم أينما حلوا بمنفلوط، منهم من صدمه بوعيه المحدود وعلمه السطحي، ومنهم من بهره علما وذكاء، مثل الشيخ القاياتي الذي يقول عنه: "بقي في ذاكرتي إلى اليوم، يحوطه إجلالي وإكباري،شخص نحيف يكاد يلتهب جسمه،يشع الذكاء من عينيه،مبرأ من الدنايا والصغائر،قد صرع الخداع في نفسه، يعلم ما يفعل،ولا يفعله إلا حسبة لله وخدمة لبني قومه،وأخذاً بيد هؤلاء الفلاحين المساكين،لأنهم إذا تركوا لأنفسهم بلا هاد،ضلوا ضلالا بعيدا..؛هو الشيخ إبراهيم القاياتي ـ رحمه الله ـ لم أره يرضى أن يتبرك به كالصنم،وكانت له سطوة كبيرة في فض الحزازات وإبطال الثأر،والتقريب بين القلوب وتطهيرها، فلم يكن كل كلامه عن الدين، بل نصائح أخ مجرب"[ix].

لمثل هذه الأرواح المتحفزة للإصلاح تميل قلوب الفلاحين.. للصفاء والصلاح؛ فالفلاح مهما مال حاله وخبث، تظل له وشائج تربطه بالنقاء الداخلي والرغبة الملحة في التوبة، ما دامت هناك قلوب متسامحة تؤازر وتبارك تلك التوبة على الأرض، كما يقبلها الله في عليائه؛ ومن الأمثلة التي يطرحها في كتابه "خليها على الله": "الست ظريفة"[ix]، أو"رابعة المنفلوطية" كما يطلقون عليها؛ إذ أن أكبر المساجد في منفلوط وأعمها بالناس يوم الجمعة هو مسجد الست ظريفة؛ التي نسيها أهل منفلوط ونسوا كل شيء عنها؛ فهي سيرة يؤذيهم فيها سوء المطلع؛ وكان يجمل بهم أن يرون منها حسن الختام؛ فهي امرأة أمضت جملة من عمرها في تجارة الهوى، ثم استتابت ربها فتاب عليها؛ أنفقت كل مالها في طاعته ورضوانه.

التصوف الطارئ

وهناك (التصوف الطارئ) الذي يطرأ على بيئة ما بحلول رجل صالح دون قصد زمني؛ هذه الصورة من صور التصوف، بنوعيها تسمى"تصوف الطوافين"؛ فهو تصوف يحمله دعاة طوافون، يجوبون البلاد ويشتهرون بالصلاح والتقى والولاية لله، لا حد لسلطانهم على مريديهم، ما إن يحلون في موطن من مواطن عشائرهم، حتى تنقلب حياة تلك العشائر إلى حلقات ذكر موصولة لا تنقطع؛ كما يحتشد أهل تلك البيئات لأداء نسك أو مظاهر دينية معينة، احتشاداً لا يكون إلا في مثل هذه المواسم؛ لذلك كان نفع هؤلاء عظيماً وتأثيرهم في مريديهم كبيراً.

*** إبراهيم أبو خليل "نموذجاً" .**

هذا اسم مشترك بين الشيخ إبراهيم القاياتي، وإبراهيم أبي خليل الشخصية الرئيسة في قصة (أم العواجز)؛ أولهما صاحب المكانة الكبيرة بين عامة الشعب المصري، إذ كان أقرب الصوفيين إلى الناس وقتذاك؛ لأنه لايسمعهم ما لا يفهمون، أو يردد عليهم ما حفظه من متون حول الدين وشرائعه، بل كان يجلس منهم مجلس

الأخ العالم، والصديق القريب، فينصحهم نصائح مجرب ذاق وعرف فشف وكشف[ix].

ويلوح لدارسي أدب يحيى حقي مدى القرب الوجداني بين شخصيتي إبراهيم أبي خليل القاياتي (الشيخ الصوفي)، وإبراهيم أبي خليل، الشخصية الهامشية السالبة في (أم العواجز)؛ على ما هو واضح تماماً بينهما من تناقض ظاهري؛ فالشيخ القاياتي شخصية فاعلة موجبة الاتجاه، تمارس سلطة وجدانية على الآخرين؛ بينما إبراهيم أبو خليل، في"أم العواجز"، شخصية سالبة انهزامية الاتجاه، يمارس عليها الآخرون سلطاتهم الوجدانية والمادية؛ لكن نزعة الشفقة على الآخرين وإتاحة فسحة لهم لإثبات وجودهم؛ خيط رفيع يربط بينهما؛ تلك الشفقة هي التي جعلت إبراهيم في قصة"أم العواجز" يترك زبائن تجارته ومكانه فوق طوار الشارع لبدر بائعة الفجل، متحولاً إلى مهنة أخرى فثالثة ورابعة، إلى أن انتهى إلى البخور وهي مهنة سهلة ينعم صاحبها بلذة التسكع ويتسلى بالتطواف على أشكال وأنواع من الناس[ix]. وهذه هي رؤية حقي نفسها، للطوافينمن مدعيي التصوف؛ وربما عرض إبراهيم أبا خليل بهذه الصورة في أدبه مدفوعاً بمدى قوة تلك الشخصية التي قابلها في الصعيد، والتي وجدها تقترف صغيرة ما كان أجدر بمثل هذا الشيخ أن يترفع عنها، وهي تدخين (السجائر)؛ ساعتها ربما فكر حقي أن يضعه في قالب معكوس الاتجاه؛ أو يضعه في نقيصة أكبر كالتنازل عن الدور الفاعل في الحياة، وإن كنت أكتفي بعيداً عن مثل هذه التكهنات بالربط الوجداني بينهما؛ مع الإشارة إلى أن حقي يرسخ في وجدانه توجه إصلاحي يتطلع إلى أن تتحول تلك الأنماط البيئية إلى أناس يرقون بخطى ثابتة سلم النجاح، بفضل عمل دائم صامت ووثوق بالنفس وإيمان بالله[ix]؛ فهذه هي الأسس التي ترفع عماد البيئة والمجتمع.

[٢] الأنماط التَجْرُبِيَّة:

لقد قدم حقي صورة تسجيلية مهمة، ذات دلالة عميقة، تبسط لنا آليات التصوف ظاهراً وباطناً، ونفسية الأقطاب وأدوارهم، وتلاقيها مع أدوار ووجدانات مريديهم وتلامذتهم، من خلال عرضه لبيئة التصوف والمتصوفة.

وقد شاع في أدبه عدد من الأنماط التي تمثل مدعيي الصوفية في البيئة الشعبية التي عايشها؛ أهمها ثلاثة أنماط رئيسة:

<u>النمط الأول: نمط الكسالى الهاربين من المسئولية الاجتماعية</u>، وقد شجعتهم بيئاتهم على ذلك؛ إذ تمالأ الطرفان، كل على بُغيته؛ فالعامة بحاجة إلى وسيط وجداني يشعرونفي حضرته بأنهم على مقربة من صفاء الروح، سواء كان هذا الوسيط ساكناً [مثل سور مقام أم هاشم[ix]،أو الحسين[ix]،وتعلق المهزومين والمرضى بقضبانه]؛ أم وسيطاً من بينهم [مثل شخصية"الشيخ أبي الروس"[ix]]؛ فأولئك الكسالى يجدون في النزوع نحو الصوفية ملجأً وثيراً، وشكلاً اجتماعياً مقبولاً، للقعود عن العمل وعن السعي لكسب الرزق، وعن الفاعلية الاجتماعية.

أما"إبراهيم أبو خليل"فهو الصورة المثالية لنمط بيئي جرب صنوفاً من الأدوار الاجتماعية،إذ اعتاد أن يهرب من دور إلى دور، مع أول بوادر للصراع على الحياة،والمزاحمة البيئية، فبعد أن كان يبيع الناسَ حزماً من"الفجل والجرجير"، ينادي عليها برتابة الملول؛ تخلى عن هذا الدور لامرأة لها صوت يدوي في الميدان،وهِمَّة لا تفتر،تنادي على تجارتها بدأب غريب؛ولم يجد"أبو خليل" سوى مهنة التذكير الروحي،والتلويح بعالم الغيب،ذلك النمط الذي ترق له قلوب المصريين،وتتفاعل معه بود لا يخالطه جدل أومَنْطق؛فأصبح في مهنته الجديدة"رث الثياب،ممزقها،حاسر الرأس،حافي القدمين،يسير كالمترنح؛إنه البخور..عمل يوافق طبعه"[ix]،لكنه سرعان ما ترك مهنته الجديدة- أيضاً - لمزاحم جديد،وبحث عن مهنة أخرى،فلم يجد سوى سبيل وحيد يعلي من شأن أمثاله من الكسالى،إنه"التصوف المزعوم"، فحينما سمع صرخة عالية تشق الميدان:"حي..!،قيوم..!" داعبته خواطره أن يسلك ذلك الطريق، وبعد أيام ترك"إبراهيم أبو خليل" مكانه والتفت إلى المسجد وهو يتمتم:"يا أم العواجز..!،مدد.." فهذه الصيحة هي آخر ما يستطيعه إنسان من نمط إبراهيم أبي خليل؛ ذلك النمط المستشري بين طبقات الشعب المصري؛ ويقول حقي عن ذلك:"كان قد مل الحياة، وركبه الإعياء والضعف،وزادت سحابات عينيه،وانحنى ظهره.. واتجه بخطوات متثاقلة إلى مقام أم العواجز"[ix]؛وكأن التصوف هو البيئة المثالية لذلك النمط الاجتماعي المتأهب للتنازل عن دوره عند المزاحمة،هذه الفكرة راسخة في وجدان حقي منذ البداية، استقاها من معايشته لهذا الصنف الذي ازدحمت به جنبات "السيدة زينب"؛تماماً، كما أن الرثاثة والقذارة والمظهر الكريه كانوا مفاتيح منزلة"الشيخ أبي الروس"بين تلاميذه ومريديه، تلك المنزلة التي سودته عليهم.

فالمسئول عن وجود هذا النمط - بالدرجة الأولى - إنما هي البيئة المحيطة؛ لأنها رسخت لدور بيئي من نوع جديد هو دور الـ"لا دور"؛فأتاحت لهؤلاء الخوالف أن يحركوا دفة المجتمع، ويقودوا حركته.

<u>النمط الثاني: الأنانيون المحبون لذواتهم</u>؛وينضوي تحت هذا النمط نوعان من مدعي المتصوفة:

{ أ } أنانيون مسالمون:

يقول حقي:"ليس كل ما في الوجود أنا وأنت"[ix]،هذه نصيحة وجهها الراوي،في نهاية رواية "قنديل أم هاشم"إلى "إسماعيل" بعد أن صلح حاله،وإلى القراء في آن واحد، وكأنه يوجز بها العبرة التي أراد أن يسوقها من خلال انكسار النمط ثم عودته إلى مسار جديد يوائم بين الموروث والمكتسب؛ فإسماعيل نشأ في بيئة صوفية وتشرب تصوفهم حتى النخاع،وظل حريصاً عليها، قائماً بها منقاداً إليها، فلما تلقى في الغرب علومه، رأى رأي العين حياتهم وعلومهم ومادیتهم البعيدة عن "التصوف"

كل البعد،بل المضادة له؛ فاستطاعت البيئة المادية، التي تقيس أهمية الفرد بدوره في الإنتاج، أن تسيطر على قيمه وموروثاته التي كان يظن أنها راسخة في وجدانه، وأن تمتصها شيئاً فشيئاً، ثم أحلت مكانها قيماً مادية جديدة تأتلف مع ما اكتسبه من قيم علمية؛ فهو لما وصل أوروبا، علمته زميلته (ماري) أن وجوده يجب أن يبدأ من داخله هو؛ وكان **هذا الدرس** هو بذرة الأنانية الأولى التي غرستها (ماري) في أرض مهملة، خصبة متعطشة؛ إناء بحاجة لمن يملؤه للمرة الأولى؛ فَحَوَّلَتْهُ من البحث عن شيء يستند إليه من خارج نفسه، ويستمسك به؛ إلى الانطلاق من الذات أولاً؛ "فدينه وعبادته، وتربيته وأصولها؛ هي منه بمثابة مشجب يعلق عليه معطف ذاته الثمين؛أما هي، فكانت تقول له: إن من يلجأ إلى المشجب يظل طول عمره أسيراً بجانبه، يحرس معطفه؛ لذلك يجب أن يكون مشجبك في نفسك"[ix] .

أما **الدرس الثاني**؛ فهو درس:"المرضى الضعفاء الذين أصابهم الزمن بآثاره، من تخريب للأعصاب والعقول، وما أكثرهم في أوروبا، فكان يجلس صامتاً ينصت لشكواهم، حتى تجمعت حوله حلقة من المرضى والمهزومين تكاد تطبق عليه"؛ وهنا معادل مظهري وموضوعي لحلقة الذاكرين في بيئته التي جاء منها؛ فنبهته (ماري) في درسها الجديد إلى أن هؤلاء الناسغرقى يبحثون عن يد تمتد إليهم؛ فإذا وجدوها أغرقوها معهم؛ فهذه العواطف الشرقية مرذولة مكروهة؛ لأنها غير عملية، وغير منتجة،"والإحسان أن تبدأ بنفسك"[ix].

هذان الدرسان ـ تحديداً ـ هما سم العسل الذي يجب أن يتجرعه المتعلم في أوروبا؛ الأول يهدم الشخصية البيئية من الداخل، والثاني يهدمها من الخارج، بقطع التواصل الوجداني مع المجتمع، ومن ثم التآزر البيئي بينهما.

فلما عاد"إسماعيل"إلى مصر؛عاد أنانياً،لا يرى إلا ذاته وما حصله من علم؛تلك الأنانية والإحساس المتضخم بالذات،نبهاه إلى ما في مصر من جهل وفقر ومرض وظلم طويل مزمن؛لكنه ـ وكما علمته"ماري"ـ سينفصل عن تأثيرهم الوجداني عليه وخرافاتهم وأوهامهم وعاداتهم[ix]؛ فـ"القياس والمقارنة والنقد"، مرحلة لا يستطيع العائد من أوروبا أن يتجنبها؛ وقد تحولت تلك المرحلة عند "إسماعيل"ـ"الصوفي القديم"ـ إلى أزمة، أو"صدمة اليقظة"؛ لأنها مرحلة من أجل الذات وتكريس وجودها الجديد، لا من أجل المجتمع؛ وذلك عندما واجه الدجل وادعاء التصوف، كأنه ينغمس في ظلمات الجهل والخرافة؛ عندئذ لم يكتف"إسماعيل" بتحطيم زجاجة الزيت من يد أمه، بل وجد في أمه وفاطمة تجسيداً لأزمة المجتمع المصري كله؛ فخرج إلى ضريح السيدة زينب،وانتهى إلى تحطيم"قنديل أم هاشم"، مصدر هذه البدع؛ ثم اكتشف أن القنديل الذي كان عليه أن يحطمه، ليس ذلك المعلق في ضريح السيدة، إنما هو قنديل الظلمات الراسخ داخل كل فرد في تلك البيئة.

{ ب } أنانيون نفعيون :

أتاحت البيئة الشعبية الفرصة لاستغلال البيئيين الذين يعيشون داخل إطارها من خلال قناع التصوف؛ فيقول الكاتب"الغريم ـ في تلك البيئات ـ يبحث عن محام يترافع له في قضيته، فلا يختاره لفصاحته،ولا لعلمه،بل لِحَظِّه؛ نعم، فكل من اتصل به يؤكد أن سراً (باتعاً) يسنده، فلا يتولى قضية إلا كسبها؛ أغلب زبائنه من عامة الشعب الصالحين..!!"[ix]؛ تماماً كما أتاحت لأبي الروس أن يتعرف إلى أقرب السبل المناسبة له للسيطرة على أهل الحي، ومن ثم استغلاله لهم؛ فلم يكن أمامه مدخلاً مهيمناً، مثل التصوف المزعوم، خاصة وأنه طرأ على الحي وهو يملك المقومات الأساسية التي تسلكه في زمرة (أهل الله ..!!) ـ وهذا توجه فكري (أيديولوجي)،واقعي في مجتمعاتنا الشعبية،وإن صرح الباحث بمعارضته بوصفه فكراً؛ إلا أن تلك المعارضة لا يستطيع أصحابها أو من يساندها، معارضة هذا التوجه بوصفه مظهراً اجتماعياً راسخاً، فرؤيتهم ستنبع من المثالية المعرفية التي لم تتح وقتذاك لأبناء تلك البيئة ـ فأبو الروس أشعث قذر الثياب كريه المنظر، وقد أتاحت له هذه المقومات أن يدعي "الصوفية" ويدخل في زمرة المتصوفة، ثم يرتقي سِرَاعاً، إلى أن احتل منزلة الشيخ بين تلامذته ومريديه؛ تلك المنزلة التي سودته عليهم، وأعطته الحق في أن يغشى منازل مريديه، ويتصل بالأقطاب ويصاحب خلفاء الطرق الصوفية؛ لكن أبا الروس، على نفعيته الظاهرة لفطنة أهل الحي، استطاع أن يكون على خلاف "إبراهيم أبي خليل"، ذي الإرادة السالبة؛ فأبو الروس متى ظهر قاصداً حلقة الذكر بعد العشاء، تملكت الناس حاسة شديدة وألهبهم حماس غريب؛ لأنه يضبط النظام بينهم، بهيبته وبجسمه الطويل وشعره الأشعث المخيف،إنهم يشعرون بتلك الأفكار شعوراً متسلطاً، لأنها نابعة من وجدانهم هم؛لا من فعل حقيقي لأبي الروس؛ويدل على ذلك،تلك الأوصاف المظهرية،وخاصة وصف الجسم الطويل،مع الأخذ في الحسبان أن هيكل الأجساد الطويلة ـ بالنسبة للكاتب الذي يرى نفسه قزماً ـ له اقتران وجداني خاص بنفسيته،بشعر معه بالهيبة[ix]؛ كل ذلك كان له دوره الكبير في ترسيخ أنانية أبي الروس،مقترنة بنزوعه نحو النفعية والتسلط؛فلما ترسخت مكانة أبي الروس،بدأ يفرض سلطته على التجار والناس، ثم ألف حزباً من المريدين والتلاميذ، وضم إليهم الصناع، يعقد لهم حلقات الذكر، ويغريهم بالعطايا، ويستهويهم بالتسلط على الخارجين عليهم،حتى أصبح عدد أتباعه ومريديه يؤلف كتيبة صغيرة[ix]؛ موقوفة على خدمته وإطاعة أمره؛فاحتفاء أهل أم الغلام بالشيخ الأشعث لم يكن إلا لقوة الشعور الديني عند سكان تلك البيئة؛ لذلك وجد أبو الروس فرصته في حاجتهم الدائمة إلى من يقودهم في أمور حياتهم وأمور دينهم، فكان بالنسبة لهم القائد الذي يسمو بهم في معارج الدين؛ تلك الحاجة الاجتماعية هي التي دعمت أنانيته كما أتاحت لنزعته النفعية والبوهيمية فرصة عظيمة للتحقق؛ فكان له من وراء استغلال تلك الفرصة شهرة كبيرة وسطوة عظيمة،"على الرغم من استنكار وإدانة ذوي العقيدة الصحيحة المتزنة لمثل هذه الأمور"[ix].

فلم يكن أبو الروس إلا دجالاً استطاع أن يسيطر على الناس بوساطة دكانه الصغير، الذي يبيع فيه ـ إلى جانب العطارة ـ أنواعاً من المخدرات، فهو يستعين بتلك التجارة على حياة الفجور والانحراف التي يعيشها[ix].

فالبيئة هي التي وراء تشكيل وترسيخ الخطوط العريضة لشخصية أبي الروس؛ كما كانت وراء ترسيخ الأنماط الأخرى، كل بحسب الحاجة البيئية إلى نمطه؛ فما ثمة كرامة لأبي الروس ـ ذلك الخبيث الفاسق ـ يذكرونها، إلا أنه طهر بيئة أم الغلام من الخبثاء والفسقة.

هذا التصوف الزائف ربما كان مبعثه الدقيق أن الشعب المصري الذي لم يبحث عن تصوف مثالي، "يغلب عليه الطابع السياسي،على الطابع الديني"[ix]؛ فالبيئة تنتج تلك الأنماط الزائفة لسد ثغرات ذات سلطة قيادية ووجدانية، أو اجتماعية؛ تكون البيئة بحاجة إليها، فعندما لا تجدها، تحاول تشكيلها من داخلها بغير قيم مثالية ثابتة مثل العلم؛ فالبيئة هي صانعة النماذج والأنماط، وهي المشاركة في تشكيل ظروفها،وخلفياتها وملابسات قيامها؛ فكل نمط من تلك الأنماط ـ أو حتى المطروح منها للبحث في دراسات أخرى ـ يتفاعل مع البيئة؛ فالبيئة هي صاحبة الدور الأكبر في تشكيل أنماطهم،ومساعدتهم في الاضطلاع بهذه الأدوار .

النمط الثالث:التصوف الزائف بين دركات الشهوة ودرجات الترقي:

هذا النمط يقدم صورة لمدعيي الصوفية، الذين يخوضون صراعاً بين النزعة الخاصة والنزعة البيئية؛ فقد تعاني الشخصية الاجتماعية من وجوب الانصياع لنزعات البيئة التي يعيشون في إطارها؛ لذلك نجد أن التصوف بجميع أنواعه ـ حقيقها وزائفها ـ يتمركز في الأماكن الشعبية القائمة حول مركز ديني، مثل أحياء السيدة زينب،وأم الغلام،والحسين،والسيدة نفيسة.. وغيرها؛ وعلى أهل تلك البيئات أن يشكلوا أنفسهم في ظل وضعهم البيئي.

ومن أفراد هذا النمط من أنماط الشخصية الاجتماعية مَنْ سيعاني ـ حتماً ـ من توجه وجداني، أو خلقي يتعارض مع المتاح القيمي داخل إطار بيئته، في الوقت الذي لا يملك فيه الخروج عن ربقتها، فلا يجد أمامه إلا استخدام شخصية القناع الاجتماعي، تلك الشخصية قد تتطور من عملية "خداع مادي" إلى عملية "انفصام نفسي"؛ بأن يجد ذلك النموذج البيئي في نفسه نزعة نحو الشيء ونقيضه في وقت واحد،وليس بمقدوره التخلي عن أيهما، وهو ما يسمى بالقناع.

الصوفية بوصفها قناعاً اجتماعياً:

هذا النوع نجده في نمط بيئي مثل شخصية أبي الروس الذي استخدم الصوفية قناعاً بيئياً لتطلعه إلى حيازة السلطة على أهل الحي واستغلالهم،وكذلك لإضفاء المشروعية على تجارته؛ فبينما هو في ظاهره صوفي (يتبرك) به الناس؛ إذ هو ـ في حقيقته ـ مخادع متجبر يسطو على التجار،ويرهبهم ويأخذ من تجارتهم عنوة ما لا حاجة له به، ولا يتورع عن الإثم والفجور[ix].

ومن الذين يستخدمون الصوفية قناعاً لآثامهم، شخصية"مصطفى"، في (الفراش الشاغر)، ولكن بلا جرأة في الإثم مثل"أبو الروس"،فهو يفعل ذلك في غفلة من بيئته،لكنه لا يستغفلها، بل هو في نظر نفسه ضعيف؛ يعترف بضعفه،ويخجل منه أن يذكره حتى أمام نفسه، فيستره جاهداً، ذلك الستر الذي ترجوه شخصية"مصطفى" ليس إلا لأنه غير محتاج لمن يحاسبه؛ إذ يكفيه أن بينه وبين نفسه حساباً عسيراً موصولاً، يلجأ فيه إلى صلاته، يريد أن يتخذها حصناً، وأشد ما تكون تلك الحرب مع النفس عند صلاة الفجر التي يؤديها بانتظام في مسجد "سيدنا الحسين" بقلب خاشع متبتل،فعندما يشعر بمقدار جرمه ومسيس حاجته إلى مدد من الرحمة والمغفرة، يمن بها الله عليه، ويقرر ساعتها أن يتوب؛ فلما توسوس له نفسه بأنه سينقض توبته بعد صلاة العشاء يدلف إلى "المقام"،ويقترب بجبهته منه، حتى تلمسه، ثم يبدأ توسلاته ودعاءه بالتوبة[ix]؛ فتمتلئ عيناه بالدموع، ويبكي على نفسه وعلى ضعفها،وعلى إثمه الذي يأبى أن يفارقه،فيلزمه في حياته خطة لا يرضاها.

لقد استطاع يحيى حقي أن يجسد ذلك الصراع من خلال دمج"المونولوج الداخلي"[ix]، غير المباشر،مع الرؤية الصوفية الشفيفة،إذ أنه يسعى لإبراز رؤيته الخاصة تجاه التصوف بوصفه (أيديولوجيا) اجتماعية، بوساطة إفراز مشاعر شخصيته وتجسيد صراعها مع النفس، بل انحياز الشخصية لنزعة التوافق البيئي: (التصوف)؛فمصطفى يعلم أن الإثم يُقصيه من إطار المشهد البيئي إلى عزلة قاتلة ليس من طبعه القدرة على معايشتها أو التحايل لها.

وقد ارتبط نجاح حقي في تقديم هذا النمط باتكائه على بعض ما يملكه من مخزون عميق من التجارب؛ فشخصية "مصطفى"، المنشد في حلقات الذكر، هي استدعاء غير نسقي، لشخصية "الهو" الذي عاش في العقد الثاني من القرن العشرين، في حي (الناصرية) بقسم"السيدة زينب"، سماه الناس "الهو" نسبة إلى صرخته المدوية التي يطلقها فجأة من حين إلى آخر؛وكأنه صوفي فاض به الوجد،أو غافل انتبه فزعاً من غفلته،فيصيح أثناء سيره:(هو)؛ فنسي أهل الحي اسمه،ولم يبق له سوى هذا اللقب؛كان يعمل خادماً لجامع الإسماعيلي،"ساهم النظرة لماحاً، سريع النكتة،مرهف الحس،دائم الابتسام،ابتسامته جمعت بين الاستبشار والمرح، وبين السخرية والعزة"[ix] .

تكاد تنطبق تلك الأوصاف على شخصية مصطفى المنشد،كما وصفه حقي في "الفراش الشاغر"،وقد ابتلي كلاهما بالإلمام بشيء من الإثم؛لا يفرق بينهما في هذا

الداء إلا التركيب النفسي للمؤلف ـ وهو خارج إطار النمط ـ فحقي لديه من عمق النظرة وتأمل أبعاد التجربة،قدر يتيح له أن يجعل من"مصطفى" المنشد، شخصية ذات ضعف سافر، لذا تستر عليه وأخفاه ودفع الشخصية إلى إخفائه لأن في كشف ذلك الضعف قوة،وفي المجاهرة به فجوراً، إضافة إلى أن هذا النمط المتستر هو الذي يكسب عطف القارئ؛ أما المجاهرة،أو حتى من يخفي ـ عن رضاً في نفسه ـ خلاف ما يظهر، فمثل تلك الأنماط لن يجد القارئ معها مدخلاً للتآزر الوجداني، بل سيمقتها ويرفضها ويعدها شخصية غير بناءة.

[٣] الإطار النمطي (التيبولوجي):

هو نوع ثالث من صور القناع الصوفي، كما رسمها حقي في أعماله، وتقديمه لتلك البيئة الوجدانية المتغلغلة في نفسية أهل البيئات الشعبية، وغيرها في مصر؛ فنراه يقدم ذلك النوع بأسلوب الإطار النمطي (التيبولوجي)، فهو يقدم نماذجه من دعاة الصوفية وبيئاتهم، لا كما هم في الحقيقة ولكن على سبيل المثال، داخل إطار النمط: أفراداً مجهولين وبيئة مبهمة لإكساب العمل بُعداً أعمق من بعده إذا وقع في أسر بيئة محددة ونماذج معينة؛ وقد نجح حقي في ذلك بترسيخ مجموعة من الأفكار والفلسفات الصوفية لإقامة صرحه؛في مثل هذه النماذج، وقصة "مرآة بدون زجاج"[ix]، أفصح تلك النماذج ـ بمخزونها الصوفي،وإن لم يصرح بذلك إلا بعد انقضاء فقرتين من فقرات القصة؛ فهذه القصة تحمل طابعاً صوفياً رئيساً؛ مميزاً لها، ينطلق من فكرة فلسفية هي من صميم منهج الفكر الفلسفي الصوفي، تلك الفكرة هي الرغبة في تجاوز الواقع الخارجي، وربما محاولة إلغائه لتأكيد العالم الداخلي للكاتب الذي استطاع أن ينجو من زيف الظاهر؛ وكأنها تعطينا النقيض البنائي لصورة المحاكاة التي قدمها أفلاطون للفكر الإنساني؛ وحقي في ذلك المنهج أقرب ما يكون إلى جوهر الفكر الصوفي الذي يسعى إلى إفناء الظاهر وصولاً إلى الجوهر؛فالمتصوفة يبحثون عن المثال الداخلي، من خلال ترقية النفس وتهذيبها، وغالباً ما تتم هذه الترقية بعون من القطب الذي يلزمه المريد لزوم التلميذ لأستاذه.

وأشير هنا إلى بنية القصة وأسلوب عرضها، مؤكداً على عنصر الاختيار؛فتختار القصة من مادة الواقع ما تقدم به صورة عن ذلك الواقع، قد يحكمها منطق يخالف أو يتناقض مع منطق الواقع، وقد تحطم منطق الزمان والمكان والسببية، وقد يكون لها منطق الحلم أو الكابوس؛ لكنها تظل تزعم أنها صورة ما للحياة.

لقد أدار حقي من خلال تلك القصة، ونمطها الصوفي ـ ممثلاً في شخصية الراوي ـ صراعاً هادئاً وعميقاً بين الذات (بوصفها كلاً متكاملاً يعيش في بيئته)، وبين نفسها بوصف النفس جزيرة عزلاء؛ لكنها المحرض على إقامة التكامل الذاتي في البيئة وتوجيهه، وقد كان حقي صادقاً مع نفسه، أو مدفوعاً بدافع ملح من منطقة اللاوعي

(أو الوعي الباطني)، حينما جعل من فكرة (الإحساس بالرقيب) مطلع التوصيف النموذجي للشخصية البيئية بعد أن عرض في نظرة واسعة وشاملة صورة حية للبيئة الشعبية مع خلفيات مظهرية:(المجذوب ذي الهامة العارية)، أو خلفيات وجدانية للبنية النفسية لتلك البيئة التي يصفها بقوله:"وكلها أسلم وجهه إلا الإنسان، هو وحده الغشوم المتعالي"[ix].

لقد عاش يحيى حقي تجربة كبيرة مع الرقيب؛ فأبواه في البيت، ثم كوَّن في المدرسةمع زملائه مجموعة اسمها"الأخلاق الفاضلة" مهمتها مراقبة سلوك زملائهم وتصرفاتهم الخلقية[ix]؛ فتلك التجربة كانت بالنسبة له،الطريق الممهد لخزانة النفس (الباطن).

فالرقيب في"مرآة بدون زجاج"، ليس موضوعاً خارجياً، بل هو جزء من أجزاء الذات نفسها؛ إذ يلاحقه بدأب واستمرارية منذ وعى؛ وربما كان ذلك الرقيب هو الوعي نفسه، أما الخزانة، فهي (اللاوعي أو اللاشعور المختزن في الباطن)،التي يجب أن تضم مجهولاً إذا انكشف صار معلوماً فانتفى دور الخزانة، وانتهكت خصوصيته؛ولا يمكن انتهاك تلك الخصوصية إلا إذا أمكن تحول(الآخر) إلى (الأنا)، هنا سينكشف صندوق الأسرار الذاتية، فينبت شعور مأساوي بانتهاك ذلك الخاص[ix].

ويظل يحيى حقي يطور علاقته بالرقيب حتى يكشف ـ عن طريق الإيحاء ـ حقيقته؛حيث يقول: "الموت عندهم عدو ثابت مترصد وراء أكمة نكرة في الطريق المنحدر، والحياة الغافلة هي التي تسعى إليه بخطى عليها وهم الحرية.. .؛ أما عنده ـ أي المروي عنه ـ فالحياة مسخ مقعد، لا يرم عن مكانه، والموت هو الذي يزحف إليها، رأي العين، وبخطى ثابتة أكيدة، يدنو منها شيئاً فشيئاً، شبحه المتطاول"[ix]فالموت في الحالين هو ذلك المترصد؛ثم يعود الكاتب إلى قضيته الأولى:"البيئة"؛فبعد أن يصف يومها القائظ في أحد أيام أغسطس، يقول عنها: "كأنها تقول: من تمام الإيمان ترك مشيئة الله تفعل بنا وبغيرنا ما شاء الله"[ix]؛ فالبيئة الشعبية مضبوطة الاتجاه دائماً نحو "التصوف"، فمن المنطقي أن ينطلق ابن تلك البيئة إلى "التصوف" عندما تدهمه أفكاره ذات الامتداد الوجودي؛ وكأنها المهاد لارتداء الزي الصوفي؛ لكن هذا المسوح عادة ما يصحبها عند ذوي التفكير الوجودي مرحلة تقلب مظهري داخل إطار القناع الصوفي،فقد بحث الراوي في القصة عن"النجاة من الفناء المترصد؛في المسجد ودور العبادة،وبحث عن (المشايخ) الصالحين، فلم يجد نجاته إلا في اهتزاز الروح عند سماعها آذان الفجر"[ix]؛فهنا وجد الراوي ملاذه في الاتكاء على بنيان الدين بكل ما فيه من قوة وصمود.

هذا النموذج هو النمط البيئي للمتصوفة الذين يصارعون الفكر حتى يصلوا إلى التحقق الوجداني والإشراق النوراني، وهو نمط كثير التكرار والتجدد بين أفراد البيئة الشعبية، ولكن مع قليل من الفروقات التكوينية، والثقافية التي تحكم التوجه النمطي،

وتغيرات في بنية الشخصية وتركيبها الوجداني، ومدى قدرة وسرعة البصيرة في الكشف والتحقق الصوفيين؛ إنها الحالة التي يبحث عنها المهاجرون إلى الله، فهي (الموئل) الذي يستظلون به بعد شوط جهيد من صراع النفس، مروا فيه بمرحلتين رئيستين، هما: مرحلة "الرقيب" ثم مرحلة "خزانة الأسرار"، فلم يكن بحث الراوي عن النجاة، في مقابل الموت؛ بل البحث عن النجاة من الزائل باكتناز الباقي؛ فالراوي حاول أن يجتني من الدنيا الزائلة ما يقف به ثابتاً في موقف الحساب أمام خالقه، تلك هي اللحظة التي يطلب منها نجاةً؛ لذلك انحصر به في مطلب واحد فيقول:"لعلي أجد في قلوبهم الممزقة مرآة أرى فيها وجهي"[ix]،فالبحث عن هاد يطلعه على درجات الروح ومرقب يترصد ملامح الوجدان؛ فلم يجد إلا في"آذان الفجر"، وهنا تطل بيئة الكاتب الحاضرة دائماً، سافرة بما يربطها بالتجربة من رباط وجداني وثيق"فصوت المؤذن عندما كان يتردد في المنزل أثناء طفولته، كان يرتعش من الرهبة"[ix]،كما أنه في فجر آخر جمعة من شهر رمضان في سنة من سنوات طفولته، شعر برعشة تجري في جسده ودمعة تنبثق من عينيه عندما سمع "الشيخ حسن" يؤذن بصوت خافت ضعيف يقوى شيئاً فشيئاً حسب مكانه في المئذنة[ix]؛ فهل كان الكاتب يمر في تلك المرحلة بتجربة مماثلة ؟.

إن يحيى حقي في طفولته قائم بين الواقع الواضح والمبهم؛ أي: الوعي المعرفي، والوعي المبهم، بينما هو في قصة "أم العواجز" قائم بين جمود الحياة وبزوغ دلائل جديدة على حياة المشاعر والصفاء الوجداني؛ إنها الملاذ من الرقيب الوجداني، لقد استعان الكاتب بمكتسباته البيئية في معالجة تجربته في قصة "مرآة بدون زجاج"؛ لأنها في القصة مرتبطة بها في الحياة، إن لم تكن هي نفسها بالضرورة؛ ومن ثم هو نفسه كذلك؛ الراوي المضطلع بسرد تطورات البنية الفكرية والدرامية ـ في قصته ـبضمير المتكلم.

الخاتمة :

البحث عن بيئة القناع الصوفي في أدب يحيى حقي كان معنياً برصد حركة (قناع الوجدان العقدي)،لا البحث عن جوهر العقيدة،وإنما مظهرها في الحياة الاجتماعية،وصور التعبير الاجتماعي عنها في أعماله السردية.

وقد خلص البحث إلى عدد من النتائج منها:

ـ "الصوفية"حركة شعبية اجتماعية ذات طابع ديني تحاول وضع صيغة خلقية مقبولة للنموذج الواقعي للمثالية.

- للدين في البيئة الشعبية مظهر شديد التميز أحادي النطاق، يمتزج بداخله الدين الخالص[تطبيق الشرائع المستندة إلى نصوص دينية،وممارسة العبادات]،والمدخلات الاجتماعية [منها: الخرافات والأساطير والعادات الشعبية]، باسم (التصوف). والبيئة التي عايشها يحيى حقي في حي "السيدة زينب" هي المسئول الرئيسعن تشكل هذا النمط لديه؛ لأنها رسخت لدور بيئي موازٍ للدور العقدي،ومغاير له، هو دور الـ"لا دور"؛فأتاحت لهؤلاء الخوالف أن يحركوا دفة المجتمع المصري، ويقودوا حركته.

- كانت نفس يحيى حقي تهفو إلى زهد مبهم غامض، منذ مرحلة مبكرة من صباه فبلور ظاهرة التصوف في قالبين رئيسين:بوصفها ظاهرة نابعة من طبيعة الأفعال الإنسانية ذاتها، وآخرون يرون أنها قيمة منبثقة من الطبيعة الإنسانية تتأثر وتتفاعل مع الظروف الاجتماعية المحيطة بها .

- الأساليب الفنية لدى كتاب الأدب الاجتماعي تتقارب،لكنه يظهر جلياً ميل كل واحد منهم لنوع خاص من قضايا المجتمع ومشكلاته،كما فعل يحيى حقي بتقديم النماذج البشرية المقهورة،والثرية في إنسانيتها أو تجربتها، وتعد البيئة المصرية ـ معينة مسماة، أو موصوفة، أو غير ذلك ـ من أبرز سمات أدبه.

- لجأ الكُتَّاب في بعض أعمالهم إلى استخدام قناع ساتر يتخفون وراءه، هروباً من الواقع البيئي، أو استخدام هذا القناع لإخفاءالبيئة المباشرة محاولةلفرض واقع ما، من خارجها، عليها. ويرجع السبب الأقوى في هروب الكتاب من واقع بيئاتهم إلى القناع ؛ لرغبتهم في عدم الاصطدام بتقاليد وعادات مجتمعاتهم؛ في المرحلة التي لم يكن أمام المؤلفين وسيلة للتعبير عن أحداث ما سوى اللجوء إلى بيئة القناع .

- عرض حقي للتصوف البيئي، وبيئة التصوف، في مواضع كثيرة من أعماله،وبمناهج وأساليب مختلفة؛ فقد اتخذه مرجعاً ذهنياً، واتخذه في مرات أخرى مرجعاً نمطياً (تيبولوجياً)؛ فقدم للمرجع النمطي صوراً منوعة لنماذج متغايرة منه، مثل: التصوف المهذِّبالموسمي، و الطارئ.

- لقد استطاع يحيى حقي أن يجسد الصراع بين البيئة والقناع من خلال دمج"المونولوج الداخلي"غير المباشر،مع الرؤية الصوفية الشفيفة،إذ أنه يسعى لإبراز رؤيته الخاصة تجاه التصوف بوصفه (أيديولوجيا) اجتماعية، بوساطة إفراز مشاعر شخصيته وتجسيد صراعها مع النفس، بل انحياز الشخصية لنزعة التوافق البيئي: (التصوف).

- ارتبط نجاح حقي في تقديم هذا النمط باتكائه على بعض ما يملكه من مخزون عميق من التجارب؛ فشخصية "مصطفى"، المنشد في حلقات الذكر، هي استدعاء غير نسقي، لشخصية "الهو" الذي عاش في العقد الثاني من القرن العشرين، في حي (الناصرية) بقسم"السيدة زينب".

- إن يحيى حقي في طفولته قائم بين الواقع الواضح والمبهم؛ أي: الوعي المعرفي، والوعي الغامض، فاستعان الكاتب بمكتسباته البيئية في معالجة تجاربه.

- **مكتبة البحث (مصادره ومراجعه):**

أولاً المصادر (مؤلفات يحيى حقي):

١- أم العواجز، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
٢- خليها على الله، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
٣- دمعة فابتسامة، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
٤- عنتر وجولييت، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م .
٥- فجر القصة المصرية، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
٦- الفراش الشاغر، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م .
٧- قنديل أم هاشم، ط الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م .

ثانياً المراجع:

١- أفلاطون؛ الجمهورية، ترجمة د. فؤاد زكريا، راجعها على الأصل اليوناني: د.محمد سليم سالم، القاهرة: دارالكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨م.
٢- التناهوي، محمد علي الفارقي؛ كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق د.لطفي عبدالبديع،الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٩م.
٣- جرونيباوم، جوستاف؛ حضارة الإسلام، ترجمة عبد العزيز توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧م.
٤- الجوهري، محمد؛ دراسة علم الاجتماع، ط٢- دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٥م.
٥- الحسيني، محمود؛ تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٧م.
٦- ابن خلدون؛ المقدمة ، ط.دار الشعب ، القاهرة (د. ت.) .
٧- رمضان، علاء الدين؛بيئة الصعيد صورها وآثارها في السرد، ط١ – المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠١٠م.
٨- ريمون، أندريه؛ التاريخ الاجتماعي للقاهرة، ترجمة زهير الشايب، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة١٩٧٤م.
٩- الشاروني، يوسف؛ سبعون شمعة في حياة يحيى حقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥م.
١٠- عبد الله، محمد حسن؛ الريف في الرواية العربية،عالم المعرفة:١٤٣،الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نوفمبر١٩٨٩م.
١١- علي، عرفة عبده؛ مملكة الأقطاب والدراويش، مكتبة الدراسات الشعبية ١٩٩٧م.
١٢- فروم، إريك؛ الإنسان بين الجوهر والمظهر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٩م.
١٣-لجنة مجمع اللغة العربية؛ المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ١٩٩٠م.
١٤- ابن منظور: لسان العرب، ط ١- المطبعة الأميرية ببولاق مصر المعزية ١٣٠٣هـ.
١٥- النساج، سيد حامد؛ يحيى حقي.. الجوهر. الإشعاع. الظل.، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٨٨م.
١٦ - °لال، محمد غنيمي؛ النقد الأدبي الحديث، ط٣ -دار النهضة المصرية،القاهرة ١٩٦٤م.

للاتصال بالباحث

د. علاء الدين رمضان

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم والدراسات الإنسانية بالسليل

محافظة السليل ١١٩١٣ – ص. ب. (٣٣٩)

المملكة العربية السعودية

هاتف : ٠٠٩٦٦٥٠١٣٦٤٠٨٤

* alauddineg@yahoo.com*

- **مكتبة البحث (مصادره ومراجعه):**

أولاً المصادر (مؤلفات يحيى حقي):

١- أم العواجز، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
٢- خليها على الله، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
٣- دمعة فابتسامة، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
٤- عنتر وجولييت، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م .
٥- فجر القصة المصرية، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
٦- الفراش الشاغر، ط الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م .
٧- قنديل أم هاشم، ط الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م .

ثانياً المراجع:

١- أفلاطون؛ الجمهورية، ترجمة د. فؤاد زكريا، راجعها على الأصل اليوناني: د.محمد سليم سالم، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨م.
٢- التناهوي، محمد علي الفارقي؛ كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق د.لطفي عبدالبديع،الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٩م.
٣- جرونيباوم، جوستاف؛ حضارة الإسلام، ترجمة عبد العزيز توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧م.
٤- الجوهري، محمد؛ دراسة علم الاجتماع، ط٢- دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٥م.
٥- الحسيني، محمود؛ تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٧م.
٦- ابن خلدون؛ المقدمة ، ط.دار الشعب ، القاهرة (د. ت.) .
٧- رمضان، علاء الدين؛بيئة الصعيد صورها وآثارها في السرد، ط١ – المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠١٠م.
٨- ريمون، أندريه؛ التاريخ الاجتماعي للقاهرة، ترجمة زهير الشايب، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة١٩٧٤م.
٩- الشاروني، يوسف؛ سبعون شمعة في حياة يحيى حقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥م.
١٠- عبد الله، محمد حسن؛ الريف في الرواية العربية،عالم المعرفة:١٤٣،الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نوفمبر١٩٨٩م.
١١- علي، عرفة عبده؛ مملكة الأقطاب والدراويش، مكتبة الدراسات الشعبية ١٩٩٧م.
١٢- فروم، إريك؛ الإنسان بين الجوهر والمظهر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٩م.
١٣-لجنة مجمع اللغة العربية؛ المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ١٩٩٠م.
١٤- ابن منظور: لسان العرب، ط ١- المطبعة الأميرية ببولاق مصر المعزية ١٣٠٣هـ.
١٥- النساج، سيد حامد؛ يحيى حقي.. الجوهر. الإشعاع. الظل.، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٨٨م.
١٦ - لال، محمد غنيمي؛ النقد الأدبي الحديث، ط٣ -دار النهضة المصرية،القاهرة ١٩٦٤م.

للاتصال بالباحث

د. علاء الدين رمضان

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم والدراسات الإنسانية بالسليل

محافظة السليل ١١٩١٣ – ص. ب. (٣٣٩)

المملكة العربية السعودية

هاتف : ٠٠٩٦٦٥٠١٣٦٤٠٨٤

* alauddineg@yahoo.com*

ملخص بحث لدكتور / عمرو الليثى

بعنوان (جدلية الخطاب الإعلامى والخطاب النقدى والهوية العربية)

ولدت اللغة فى مهدها أصواتا وأضحت تتطور إلى أن شكلت هذة الأصوات حروفا متارف عليها وسط مجتمع صغير ، وظلت هذة الجدليات الصوتية والحرفية فى تعارك وجدال إلى أن ألفت كلمات وألفاظ عمقت الترابط والتواصل المجتمعى إلى حد بعيد . ومن خلال المضى قدما وراء تطور التواصل الإنسانى وتميزة ظهرت ما يسمى بالتكتلات اللفظية والكلامية ومن هنا نشأ ما يسمى بالحوار .

والحوار هو ألية لغوية ذات تقنية عالية تحتاج إلى متحاورين أو أكثر تحكمهم ضوابط حوارية معينة أخلاقية ، فكرية ، منهجية على النحو الذى تم الإتفاق علية .يحدث هذا الحوالر بصورة أو أخرى فى " ألأماكن الدينية – الاجتماعية – الإنسانية) بعد المشاركة فى أداء مناسبات أو مناسك معينة يداار على إثرها حوار يتبادله المتحاورون كيفما يشاءوا .

منذ خلق الإنسان وهو فى سعى للتواصل المستمر والدائم فى سعى أيضا للوصول باللغة إلى مراتب تلبى فيها حاجاتة واحتياجاتة العاطفية – النفسية – الإجتماعية) هذة الجدلية بين الإنسان وبين لغتة خلقت فى مراحل تطور اللغة ما يسمى بالخطاب النقدى .

ومن هنا يناقش هذا البحث لغة الخطاب النقدى بين المتلقى والناقد ، ويقف هذا البحث على أليات الناقد ومدى تأثر واستفادة المتلقى منه ، ويأخذ البحث خطوة أكثر تقدما ليصل إلى الخطاب الإعلامى والذى ظهر حتما من رحم الخطاب النقدى وبالتالى الخطاب الفلسفى بناءا على انبثاق أعظم الفنون النقدية من رحم الفلسفة .

من هذا المنطلق تقف الدراسة على مناقشة الأتى :

أولا : الجدلية القائمة بين الخطاب النقدى وبين المتلقى .

- ارتباط الخطاب النقدى بالهوية العربية .

ثانيا : جدليات الخطاب الغعلامى فى ظل رؤيا المتلقى العربى .

- كيف ساهم الخطاب الإعلامى فى ترسيخ الهوية العربية .
- يستخدم هذا البحث المنهج الوصفى التحليلى وكذا المنهج الاستقرائى الاحصائى لتحديد ما وصل إلية الخطاب النقدى والاعلامى من احصائيات ايجابية وسلبية مع المضى قدما فى الاستفادة من هذة الاحصائيات بحثا عن نتائج محددة لهذا البحث فى كيفية تحديد هوية العربى من خلال خطابى النقدى والاعلامى وكيفية ادراك المتلقى العربى لهذين الخطابين ، وكيف أثر هذا على حياة العربى الاجتماعية .

مراحل الرواية السعودية

فرج مجاهد عبد الوهاب

frgmghd1@yahoo.com

ظهرت أول محاولة روائية في المملكة العربية السعودية عام ١٩٣٠م، وهي رواية (التوأمان) عبد القدوس الأنصاري الذي سجل بعمله هذا البداية التاريخية للرواية السعودية وهي بداية مبكرة جداً إذا ما قورنت ببدايات هذا الفن في عدد من البلاد العربية ولكن على الرغم من هذا لم تحقق الرواية السعودية نضجها الفني سريعاً بل ظلت أسيرة البدايات المتعثرة لزمن طويل وفي عام ١٩٥٩م، جاءت رواية (زمن التضحية) لحامد دمنهوري التي عدها النقاد البداية الفنية للرواية السعودية .

إذاً فما بين ظهور رواية التوأمان التي تمثل البداية التاريخية للرواية السعودية وظهور رواية زمن التضحية التي تمثل البداية الفنية للرواية السعودية تسعة وعشرون عاماً من المحاولات وأقول من المحاولات لأنه لم يصدر خلال هذا الزمن الطويل سوى ثمانية أعمال كان يغلب عليها تواضع مستواها الفني وسيطرة الهدف الإصلاحي، لتجيء رواية (زمن التضحية) لحامد دمنهوري معلنة نهاية مرحلة البدايات ومنتزعة الرواية السعودية من قبضة المحاولات المتعثرة لتقف بها على أبواب مرحلة جديدة سماها النقاد (مرحلة النضج الفني) التي تبدأ بصدور رواية (زمن التضحية) عام ١٩٥٩م وتنتهي مع عام ١٩٨٠م والتي حملت مجموعة من الأعمال الفنية الناضجة خصوصاً أعمال حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر وحظيت بكثير من الأعمال الجديدة والأسماء الجديدة وظهرت فيها الرواية النسائية للمرة الأولى على يد سميرة بنت الجزيرة وهند باغفار وهدى الرشيد وزاد خلالها حجم المنتج الروائي .

ومنذ عام ١٩٨٠م إلى عام ٢٠٠٠م عاشت الرواية في المملكة مرحلة تميزت بغزارة الإنتاج وتنوعه إذ بلغ مجموع الروايات الصادرة خلال هذه الفترة ١٦١ عملاً روائياً وهو أربعة أضعاف ما أنتج خلال الخمسين عاماً الماضية من عمر الرواية السعودية إضافة إلى ذلك تعددت أساليب السرد وتنوعت اتجاهات الرواية السعودية وظهرت كثير من الأسماء الجديدة التي خاضت غمار التجربة الروائية، مقدمة أكثر من عمل مما حقق لتجاربهم الكثير من النضج الفني ومع مطلع عام ٢٠٠٠م وحتى وقتنا الحالي دخلت الرواية السعودية مرحلة جديدة فهي على الرغم من أنها امتداد للمرحلة السابقة من حيث المستوى الفني وتنوع التجارب فإنها تعد طفرة روائية ضخمة إذ إن ما أنتج خلال هذه الأعوام يزيد في مجموعة على ما أنتج خلال الفترة السابقة أضعاف أضعاف، الأسماء النسائية التي ظهرت عبر رحلة الرواية السعودية.

إضافة إلى كونها طرقت موضوعات حساسة اجتماعيا، لم تطرق من قبل بمثل هذه الجرأة .

ويمكن أن نخلص من خلال هذا إلى أن الرواية في السعودية مرت بأربع مراحل:

المرحلة الأولى (١٩٣٠م – ١٩٥٩م):

يؤكد أغلب النقاد الذين تناولوا الحركة الروائية في السعودية أن رواية التوأمان لعبد القدوس الأنصاري الصادرة عام ١٩٣٠م تعد أول محاولة روائية في المملكة وأنه لم يكن قد صدر قبل هذا العام أي عمل روائي في البلاد السعودية لكن مجموعة من العوامل كانت تضافرت لتهيئ الساحة الأدبية لهذا الفن الجديد الذي كانت النظرة إليه يسودها الكثير من الازدراء والدونية مقارنة بالفنون الأدبية الأخرى كالشعر (فن العرب الأول) والمقالة (فن الصحاف المزدهرة) والكتاب الكبار كما كان يسودها كثير من الخلط بين الرواية بوصفها فناً مستقلاً له أصوله وقواعده والقصة القصيرة والمسرحية اللتين كان يطلق عليهما – خطأً – مسمى رواية كان لابد إذاً أن تهيئ الساحة الأدبية لتقبل هذا الفن الجديد الذي بدأ ينتشر بقوة في بعض البلاد العربية المجاورة وخصوصاً مصر ولبنان ، وقد نهض الأدباء الرواد أمثال عبد القدوس الأنصار، أحمد السباعي ، ومحمد على مغربي ، وغيرهم بهذه المهمة إذ بدأوا بالحديث عن الرواية والدعوة عن كتابتها عبر الصحابة المحلية المزدهرة أنذاك مشيرين إلى حاجة الادب السعودي إليها أسوة بالبلاد العربية الأخرى التي أصبحت الرواية جزءاً لا يتجزأ من أدبها، ومؤكدين أهمية الرواية وقدرتها على استيعاب كثير من القضايا المعاصرة ونجاحها في

التعبير عنها بدقة وشمول تفوق قدرة الشعر ، ثم بدأ عبد القدوس الأنصاري خطوة عملية فأصدر رواية التوأمان عام ١٩٣٠م ثم صدرت بعدها مباشرة محاولة أخرى (فتاة البسفور) لصالح سلام عام ١٣٥٠هـ ، وهذه المحاولة لم يذكرها أحد من النقاد والباحثين غير الدكتور على جواد الطاهر في كتاب معجم المطبوعات العربية.

وفي عام ١٩٣٥م صدرت محاولة ثالثة وهي (الانتقام الطبعي) للأستاذ محمد نور عبد الله الجوهري ، ثم ساد الساحة الروائية صمت دام أربعة عشر عاماً حتى عام ١٩٤٨م عندما أصدر أحمد السباعي محاولته الأولى (فكرة)، وفي العام نفسه أصدر الأستاذ : محمد على مغربي محاولته الروائية الوحيدة (البعث) ، وفي عام ١٩٥٠م أصدر الأستاذ محمد عمر توفيق محاولة أخرى وهي (الزوجة والصديق)، وفي عام ١٩٥٥م أصدر الأستاذ عبد السلام هاشم حافظ محاولة أخرى بعنوان (سماء الحجازية) ، وفي عام ١٩٥٧م صدرت أخر المحاولات الروائية المنتمية إلى هذه المرحلة وهي رواية (ابتسام) للأستاذ محمود عيسى المشهدي .

فإذا تأملنا هذه المرحلة التي استمرت تسعة وعشرين عاماً –تقريبا– في محاولة للوصول إلى ابرز خصائصها فسنجد أنها كانت قليلة الإنتاج رغم المدى الزمني الطويل الذي استغرقته، وأن هذا النتاج القليل جداً والذي لا يتجاوز ثمانية أعمال لم يكن حفياً بقواعد الفن الروائي، بل إن أغلب هذه المحاولات كانت أقرب في بنائها إلى القصص الشعبي منها إلى الرواية، يظهر ذلك بوضوح في اعتمادها على المصادفة في تطور الأحداث، وفك تأزمها، والحرص على النهايات السعيدة –في الغالب– كما يبدو ذلك في سيطرة صوت الراوي وتدخله الدائم وعدم حياديته، وميله إلى التلخيص والاختصار، وتذكير القارئ بوجوده، يضاف إلى ذلك حرص كثير من كتاب هذه المرحلة على اللغة التراثية المعجمية التي لا تتلاءم مع الرواية بوصفها فناً حديثاً يقدم إلى كل طبقات المجتمع، ولذلك يفترض أن تكون لغتها قريبة من الناس بعيدة عن المفردات الغريبة التي تحتاج في فهمها إلى الرجوع إلى المعاجم أو شرحها في الهامش وهو أمر نجد له أمثلة واضحة عند الأنصاري في: (التوأمان) والجوهري في (الانتقام الطبعي) والسباعي في (فكرة) .

كما تشترك أغلب أعمال هذه المرحلة في نزعتها الإصلاحية التي جعلتها تضحي في سبيل تحقيقها بكثير من المقاييس الفنية، وهو ما أعلنه أغلب كتاب هذه المرحلة صراحة ، فالأنصاري سجل تحت عنوان عمله (التوأمان) رواية أدبية عملية اجتماعية ، والجوهري فعل ذلك أيضاً فسجل تحت عنوان عمله (الانتقام الطبعي) رواية علمية أدبية أخلاقية اجتماعية، والسباعي أومأ إلى هدفه الإصلاحي في الإهداء، والمغربي ذكر ذلك بوضوح في خاتمة روايته

(البعث)، مع أن القارئ لم يكن بحاجة إلى هذه الإيضاحات فالأحداث واقوال الشخصيات وحضور الراوي وطغيان أصوات الكتاب داخل هذه المحاولات كانت تشير بوضوح إلى نزعتها التعليمية الإصلاحية التي أدت إلى تضحيتها بكثير من العناصر الأساسية في كتابة الرواية من أجل تحقيق هذا الهدف .

المرحلة الثانية (١٩٥٩م – ١٩٨٠م) :

تبدأ هذه المرحلة بصدور رواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري عام ١٩٥٩م والتي تعد نقطة تحول في مسيرة الرواية السعودية، وعلامة فارقة في رحلتها، بما حققته من فنية عالية، وتماسك في البناء، وحرص على تحقيق المقاييس الفنية المعروفة للفن الروائي، ولذلك عدها النقاد أول عمل فني في الرواية السعودية ورأوها ممثلة للبداية الحقيقية لها، وسجلوا بظهورها بداية مرحلة جديدة من مراحل تطور الرواية في المملكة العربية السعودية .

وعليه فقد نقل حامد دمنهوري الرواية السعودية نقلة نوعية متجاوزاً بها مرحلة البدايات التي دامت طويلاً، ومحلقاً بها في آفاق النضج الفني الذي كان ينتظره النقاد والمهتمون بالحركة الروائية في السعودية، ثم تبعه إبراهيم الناصر فأصدر عام ١٩٦١م، روايته الأولى (ثقب في رداء الليل) التي لم تكن تقل في قيمتها الفنية عن رواية (ثمن التضحية) وفي العام نفسه، أصدر محمد سعيد دفتر دار عملين هما : (الأفندي – و الحاجة فلحة) ثم عاد حامد دمنهوري فأصدر عام ١٩٦٣م، روايته الثانية (ومرت الأيام) وفي عام ١٩٦٥م ، أصدر محمد زارع عقيل أول رواية تاريخية وهي رواية (أمير الحب) ثم تبعه محمد عبد الله مليباري فأصدر عام ١٩٦٦م، محاولته الوحيدة (وغربت الشمس) وفي عام ١٩٦٩م أصدر إبراهيم الناصر روايته الثانية (سفينة الموتى) التي كانت امتداداً لروايته الأولى، وفي العام نفسه أصدر عبد المحسن البابطين محاولته الأول (ثمن الكفاح)، ثم تبعه عبد الرازق المالكي فأصدر عام ١٣٩٠هـ محاولته الأولى (ابن الصحراء) ، وفي عام ١٩٧٦م أصدر غالب حمزة أبو الفرج تجربته الأولى (الشياطين) وفي عام ١٩٧٨م عاد إبراهيم الناصر ليصدر روايته الثالثة (عذراء المنفى) ثم تبعه محمد عبده يماني فأصدر عام ١٩٧٩م عملين جعلهما في كتاب واحد، وهما (اليد السفلى، ومشرد بلا خطيئة) .

وقد ظهر القلم النسائي مشاركاً في الكتابة الروائية للمرة الأولى خلال هذه المرحلة فأصدرت سميرة بنت الجزيرة (سميرة خاشقجي) ستة أعمال وهي على التوالي (ودعت آمالي ١٩٦١م ، ذكريات دامعة ١٩٦٢م ، بريق عينيك

١٩٦٣م ، قطرات من الدموع ١٩٧١م ، وراء الضباب ١٩٧١م ، مأتم الورود ١٩٧٣) كما أصدرت هند باغفار محاولتها الأولى عام ١٩٧٢م (البراءة المفقودة) وكذلك أصدرت هدى الرشيد تجربتها الأولى عام ١٩٧٦م (غداً سيكون الخميس) إلا أن هذه الأعمال لم تكن حفية بالبيئة السعودية، بل كانت منتمية على بيئات أجنبيه بأحداثها وشخصياتها وقضاياها التي طرحتها، إضافة إلى الضعف الفني الواضح في بنائها من حيث اعتمادها على المصادفة في تطوير الأحداث وعدم عنايتها بالبيئة الزمانية والمكانية، والحرص على التأثير على القارئ من خلال الأحداث المأساوية المتسارعة دون عناية بالشخصيات أو تحليل لنفسياتها ومواقفها ورود فعلها ، ويمكن استثناء رواية (غداً سيكون الخميس) فهي على الرغم من كونها كسابقاتها من حيث انتماؤها إلى بيئة أجنبية، فإنها كانت أكثر تماسكاً وفنية .

إذاً فقد حملت هذه المرحلة زيادة واضحة في حجم المنتج الروائي، وتطوراً فنياً ملحوظاً، جعل النقاد يعدونها مرحلة جديدة من مراحل تطور الرواية السعودية، ويتلمسون أسباب هذا التطور معيدين ذلك إلى انتشار التعليم، وتطوره وازدهار الصحافة المحلية، والانفتاح على الثقافات الأخرى سواء كانت مقروءة أم كانت من خلال البعثات التي أرسلت إلى الخارج لتلقي التعليم، إذ هيأت هذه البعثات لبعض الموهوبين والميالين على الأدب فرصة الاطلاع على الأعمال الروائية الكبرى، كما تهيأ لبعضهم الالتقاء بكبار الكتاب المصريين والتحاور معهم، والاطلاع على تجربتهم من قرب، ومواكبة الحركة النقدية الموارة حول الفن الروائي، وقد كان لكل ذلك أثره الواضح في صقل مواهبهم، فلما عادوا إلى أوطانهم أسهموا من سبقهم من الرواد في إثراء الحركة الأدبية في المملكة، وزيادة الوعي، ووضوح الرؤية وإزالة الغبش الذي لحق ببعض الفنون الأدبية وفي مقدمتها الرواية، وكان أن حقق حامد الدمنهوري – وهو أحد المبعوثين العائدين – رغبة الجماهير المتعطشة فكتب أول رواية تحقق فيها الشروط الفنية، معلناً بذلك بداية مرحلة جديدة من مراحل الرواية السعودية .

ويمكن للمتأمل في هذه المرحلة الخروج بمجموعة من الخصائص التي تميزها عن المرحلة السابقة وتجعلها مرحلة جديدة من مراحل تطور الرواية السعودية، وهي:

أولاً : الزيادة الواضحة في عدد الروايات الصادرة خلال هذه المرحلة، فإذا كنا في المرحلة الأولى لم نعثر سوى على ثمان روايات، فإن الروايات الصادرة خلال المرحلة الثانية تزيد على عشرين رواية، وهذا العدد يتجاوز ضعف ما أنتج في المرحلة الأولى رغم قصر المدة الزمنية التي أنجز خلال مقارنة بالمرحلة الأولى التي استغرقت تسعة وعشرين عاماً

تقريباً، وهذا يشير على زيادة الوعي بأهمية الرواية، والحرص على كتابتها، الرغبة في ترسيخها في تربة الأدب المحلي الذي لم يكن حفياً بها لسنوات طويل.

ثانياً: التطور الفني الملحوظ، والتعامل مع الرواية بوصفها فناً له مقاييسه وشروطه الفنية التي يجب أن يحرص الكاتب على مراعاتها وهو أمر يلمس بصفة خاصة في أعمال حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر التي تعد أفضل ما كتب في هذه المرحلة، وذلك لالتصاقها بالواقع، وعنايتها بالبيئة، واهتمامها بالشخصية الروائية، وتصويرها للعلاقات الإنسانية ورصدها للتحولات الاجتماعية عبر المجتمع الروائي، مما يؤكد الوعي بقواعد الفن الروائي، والحرص على تحقيق المعايير الفنية فين الكتابة .

ثالثاً: مشاركة المرأة في الكتابة الروائية للمرة الأولى في تاريخ الرواية السعودية وذلك على يد سميرة خاشقجي رائدة الرواية النسائية في السعودية التي كتبت ستة أعمال ، إضافة إلى هند باغفار وهدى الرشيد .

رابعاً : تنوع التجارب الروائية خلال هذه المرحلة، فإذا كانت المرحلة الأولى لم تشهد غير نوع واحد هو الرواية التعليمية، فإن هذه المرحلة شهدت أنواعاً أخرى، فبرزت الرواية الواقعية الفنية عند حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر اللذين كانت أعمالهما أكثر التصاقاً بالواقع، وأكثر حرصاً على تحقيق الشروط الفنية للرواية، وظهرت أيضاً الرواية التاريخية على يد محمد زراع عقيل، كما ظهرت الرواية العاطفية أو رواية المغامرات على يد سميرة خاشقجي، وهند باغفار، وهدى الرشيد .

خامساً : تكرار المحاولة الكتابية، ففي الوقت الذي اكتفى فيه معظم كتاب المرحلة الأولى بتجربة واحدة، باستثناء أحمد السباعي – نجد أن أغلب كتاب المرحلة الثانية قدموا أكثر من عمل، فحامد دمنهوري أصدر روايتين وابراهيم الناصر أصدر ثلاث روايات ومحمد زارع عقيل أصدر ثلاثة أعمال، وسميرة خاشقجي أصدرت ستة أعمال ، ومحمد عبده يماني قدم عملين.

سادساً : تخلصت الرواية في هذه المرحلة من مأزق اللغة المعجمية واقتربت أكثر من لغة الرواية الحديثة القريبة من الناس والملائمة لكل فئات المجتمع .

لعل هذه هي ابرز خصائص المرحلة الثانية من مراحل تطور الرواية السعودية، لكن هذه الزيادة في حجم المنتج الروائي، وهذا التنوع في التجارب، وهذه الأسماء الجديدة التي ظهرت لم يصحبها تميز في الفنية باستثناء أعمال حامد دمنهوري وابراهيم اناصر التي تمثل أفضل ما كتب في هذه المرحلة لحرصها على تحقيق عناصر البناء الروائي وملامستها للواقع وتنويعها في طرائق السرد، ورصدها للتحولات الاجتماعية، أما أغلب الأعمال المتبقية فقد طغت عليها سمات المحاولات الأولى بما فيها من ضعف في البناء وإهمال للبيئة وجمود في الشخصية وبعد عن الواقع .

المرحلة الثالثة (١٩٨٠ – ٢٠٠٠م)

شهدت هذه لمرحلة ازدهاراً كمياً واضحاً، وتطوراً فنياً ملحوظاً/ وحركة إعلامية ونقدية صاخبة، إذ قفز حجم المنتج الروائي ثلاثين عملاً خلال الخمسين عاماً الماضية من عمر الرواية السعودية إلى أكثر من مائة وستين عملاً خلال عشرين عاماً فقط ، وزاد عدد الروائيين زيادة ملحوظة، وتنوعت التجارب، وبدا حرص كثير من كتاب هذه المرحلة على تطوير فنهم من خلال استخدامهم طرائق متعددة في البناء، وتنويعهم لأساليب السرد، وارتيادهم لآفاق التجريب، وإذا بالنقد الروائي الذي غاب عن المراحل السابقة – عدا بعض الكتابات المتفرقة في الصحف والمجلات – يظهر بصورة أقوى وأوضح عبر مجموعة من الكتب والدراسات النقدية العلمية المخصصة للرواية، وإذا بالصحف والمجلات الأدبية تفتح أبوابها للرواية والروائيين، عرضاً ونقداً لإنتاجهم، وتقديم لقاءات حول تجاربهم الروائية، لتظهر الرواية السعودية خلال هذه الفترة بوجه أكثر تطوراً وازدهاراً وحيوية .

ويرجع عدد من الباحثين هذا التطور والازدهار في الحركة الروائية السعودية في مرحلتها الثالثة إلى مجموعة من العوامل ، يأتي في مقدمتها الاستقرار السياسي والاقتصادي الذي تعيشه المملكة العربية السعودية، والذي حقق لها أساساً حضارياً ثابتاً وقوياً نهضت عليه في كافة المجالات، إذ نتيجة لهذا الاستقرار ، ازدهر التعليم ازدهاراً كبيراً، وتوسعت رقعة التعليم العالي وزادت نسبة الطبقة المتعلمة في المملكة ، وأنشئت المؤسسات الثقافية كالأندية الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون وتطورت الصحافة تطوراً ملحوظاً، وازدهرت حركة الطباعة والنشر، بصورة كبيرة ليسهم كل ذلك في إنتاج حركة أدبية قوية ،كان للرواية السعودية فيها نصيب وافر من الازدهار والتطور .

ويمكن إجمال خصائص هذه المرحلة من رحلة الرواية السعودية منذ (١٩٨٠م إلى عام ٢٠٠٠م) في النقاط التالية :

أولاً : الازدهار الكمي الكبير، إذ بلغ مجموع ما أنتج من روايات خلال هذه المرحلة أكثر من مائة وستين عملاً روائياً، وهو عدد كبير إذا ما قورن بما أنتج خلال الخمسين عاماً الماضية من عمر الرواية السعودية، بل إن أربعة أضعاف ما أنتج في المرحلتين السابقتين، ولعل لذلك صلة وثيقة بازدهار حركة الطباعة والنشر، وزيادة وعي الكتاب السعوديين بأهمية الرواية ودورها الحضاري في العصر الحديث، وإدراكهم لضالة ما أنتج على مدى خمسين عاماً ورغبتهم في مواكبة الحركة الروائية المزدهرة في البلدان العربية المجاورة، إضافة إلى اهتمام وسائل الاعلام بالرواية خلال هذه المرحلة ، دراسة لها ، ودعاية وإشهاراً لمولدها ، واحتفاء بكتابها .

ثانياً : ظهور كثير من الأسماء الجديدة التي اقتحمت ميدان الرواية بقوة وسجلت حضوراً متميزاً، من خلال تجربة مستمرة ومتنامية، ومنهم عبدالعزيز مشرى الذي أصدر ست روايات هي (الوسمية ، والغيوم و منابت الشجر ، وريح الكادي ، والحصون ، وصالحة ، وفي عشق حتى) ، وعصام خوقير الذي أصدر خمس روايات هي (الدوامة ، وزوجتي أنا ، والسنيورة ، وسوف يأتي الحب ، والسكر المر) ورجاء عالم التي أصدرت أربع روايات وهي (أربعة صفر ، وطريق الحرير ، ومسرى يا رقيب ، وسيدي وحدانه) وأمل شطا التي أصدرت ثلاث روايات وهي (غداً أنسى ، ولا عاش قلبي ، وآدم يا سيدي آدم) وغازي القصيبي الذي أصدر ثلاث روايات هي (شقة الحرية ، والعصفورية ، سبعة) خلال هذه المرحلة ، وتركي الحمد الذي أصدر أربع روايات خلال هذه المرحلة وهي (العدامة ، والشميسي ، والكراديب ، وشرق الوادي) ، وعبد الله الجفري الذي أصدر أربع روايات وهي (جزء من حلم ، وتلك الليلة ، والحلم المطعون ، وزمن يليق بنا)، وعبده خال الذي أصدر روايتين وهما (الموت يمر من هنا ، مدن تأكل العشب) ، خلال هذه المرحلة وهادي أبو عامرية الذي أصدر روايتين هما (الوظيفة حبيبتي ، والأشباح)، وفؤاد مفتي الذي أصدر روايتين هما (لحظة ضعف، ولا .. لم يعد حلماً) وغيرهم .

وهذا يشير إلى تميز هذه المرحلة بتكرار المحاولات الروائية من أجل التجربة وإنضاجها ، وهو أمر يصب في مصلحة التجربة الروائية ، مع أن ظاهرة العمل اليتيم لم تختف تماماً من سماء التجربة الروائية السعودية، فناك كثير من الكتاب قدموا عملاً واحداً، واختفوا أو توقفوا ومنهم (على حسون، وحمزة بوقري، وحسن المجرشي، وعمر طاهر زيلع، وخالد باطرفي، وصفية بغدادي) وغيرهم.

ثالثاً : شهدت هذه المرحلة تطوراً فنياً ملحوظاً وميلاً إلى التجديد، واقتحاماً لآفاق التجريب لذلك حفلت الرواية السعودية بتوظيف كثر من الأدوات الجمالية، كالتناوب الزماني ، وتعدد الرواة، وتعدد الحكايات وتداخلها والافادة من تيار الوعي بصورة أكبر وتوظيف التراث التاريخي والأسطوري والشعبي واستخدام لغة شعرية مكثفة وغيرها من الظواهر الفنية التي تؤكد ما ذكرته سابقاً عن ميل الرواية السعودية إلى التجديد والتجريب، لكن هذا لا يعني اختفاء البناء التقليدي الذي يعتمد التسلسل التتابعي المنطقي للأحداث، والراوي الواحد والرؤية الواضحة ، فهناك عدد كبير من الاعمال الرائية في هذه المرحلة بدت متشبثة بالبناء التقليدي ومنها أعمال محمد عبده يماني ، وغالي أبو الفرج ، وطاهر سلام ، وعصام خوقير وغيرهم ،كما لا يعني ذلك اختفاء الأعمال المتواضعة في مستواها التي لا تتواكب مع الحركة الروائية المزدهرة والمتطورة .

رابعاً : طرحت الرواية السعودية في هذه المرحلة قضايا جديدة شديدة الصلة بما شهدته المملكة العربية السعودية من تطور وما صحبه من تحولات اجتماعية وفردية ، ومن أبرز هذه القضايا قضية السفر إلى الغرب للدراسة أو السياحة أو التجارة وقضية هجرة أبناء القرى إلى المدن، وقضية تعليم المرأة وعملها، وقضايا الانحراف الفكري والسلوكي، وقضية التحولات الاجتماعية التي صحبت مرحلة الطفرة وتلتها، إذ صور عدد من الروائيين السعوديين مجتمعاتهم قبل التغيير ، محاولين الاحتفاظ بمعالمها المكانية، وملامحها الاجتماعية ولو على الورق، بعد أن طالتها يد الزمن، وطمست معالمها عجلة التحول السريعة، وصورها وهي تتغير وتتبدل وتفقد أشياءها القديمة وصورها بعد التغيير .

خامساً : فقت الرواية السعودية في هذه المرحلة ، الذي يميزها عن الروايات العربية، ولغتها المؤدبة المحتشمة خصوصاً بعد صدور رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبي ورواية (العدامة) لتركي الحمد ، اللتين قدمتا مشاهد حافلة بالاثارة الجنسية ، ومهما يكن في إيراد هذه المشاهد من كشف للجوانب الخفية للشخصيات الروائية، وتعرية لانحلالها وفضح لسلوكها المنحرف، فإن ذلك لم يكن مسوغاً لإيرادها بتلك الصورة المثيرة للغرائز المتنافية مع الذائقة العامة للمجتمع، وكان بالإمكان الإيماء إلى الفعل لا نقل الفعل نفسه ، فالأدب يعتمد على الإيحاء لا المباشرة ، والواقعية موازاة جمالية للواقع ، وليست نقلاً حرفياً له ، والايماء سيؤدي الغرض الفني المراد دون إثارة .

سادساً : شهدت هذه المرحلة حركة نقدية روائية قوية إذ ظهر خلالها أول كتاب مستقل عن الرواية السعودية، وهو كتاب (فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور) للدكتور السيد محمد ديب ، وتبعه الدكتور محمد صالح الشنطي فأصدر كتاباً آخر وهو (فن الرواية في الأدب العربي السعودي الحديث) ، وأنجز الدكتور سلطان القحطاني رسالته العلمية عن الرواية السعودية التي طبعت فيما بعد وتسابق الباحثون إلى دراسة الرواية السعودية، وسجلت فيها عدد من الرسائل العلمية هذا بالاضافة إلى الزخم الهائل من المقالات والدراسات النقدية التي نشرت في الصحف والمجلات المحلية والعربية عن الرواية السعودية خلال هذه المرحلة .

سابعاً : لحق بعض روايات هذه المرحلة تهمة تداخلها مع السيرة الذاتية، فقد ذهب بعض النقاد إلى أن رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبي سيرة ذاتية للكاتب أو لمرحلة من مراحل حياته، وكذلك الحال بالنسبة لرواية (العصفورية) إذا أن بطل العصفورية صورة مكبرة لغازي القصيبي، كما أشار بعض النقاد إلى أن ثلاثية تركي الحمد (أطياف الأزقة المهجورة) سيرة ذاتية لمرحلة من مراحل حياة الكاتب .

ومع أن ذلك قد يكون صحيحاً فحياة أبطال هذه الروايات تتقاطع في كثير من الأحيان مع حياة أصحابها إلا أنني أرى أنها لا تشكل سيرة ذاتية لسببين:

أولهما : أن السيرة الذاتية تقدم حياة متكاملة لصاحبها تبدأ بطفولته وتنتهي بوفاته أو المرحلة التي سجل فيها سيرته وهذه الروايات لم تفعل ذلك .

ثانيهما : أن هؤلاء الكتاب اختاروا جنساً مختلفاً عن السيرة الذاتية وهو الرواية ، وأطلقوا على أعمالهم اسم (رواية) وقدموا شخصيات بأسماء مختلفة، وحلقوا بشخصياتهم داخل هذا الفن ، ولا يعني تقاطع حياة الكاتب مع حياة البطل أنه هو إذ أن أمر شائع في الروايات، والكاتب دائماً يستلهم من مجاله وخبرته فالقاص –كما تقول هالي بيرنت في كتابها (كتابة القصة القصيرة) يكتب عما يعرفه – ومن الطبيعي أننا نكتب بشكل أفضل إذا كتبنا عن بيئة أو محيط نألفه بشكل كبير ويقول (سومرست موم) بأنه لا شيء يحدث في حياة الكاتب ولا يمكن استخدامه في القصة ويقول أيضاً لا أحد يمكنه خلق شخصية من الملاحظة فقط، ولكي تبدو الشخصية حية فلا بد أن تكون لدرجة ما ممثلة لشخصية المؤلف .

المرحلة الرابع (٢٠٠٠م إلى وقتنا الحاضر ٢٠٠٨م) :

إن أول ما يلفت النظر خلال هذه الفترة القصيرة التي لا تتجاوز ثمانية أعوام ضخامة المنتج الروائي في المملكة العربية السعودية، وتناميه بصورة مضطردة ففي الببليوجرافيا المرفقة للأستاذ خالد اليوسف يتضح لنا أن مجموع الروايات الصادرة خلال هذه الفترة : مائتان وإحدى وسبعون رواية ، وهو عد يجاوز مجموع ما أنتج خلال السبعين عاماً الماضية، ففي عام ٢٠٠١م على سبيل المثال صدرت ست وعشرون رواية ، وفي عام ٢٠٠٣م صدرت سبع وعشرون رواية وعام ٢٠٠٤م صدرت ثلاث وعشرون رواية ، وفي عام ٢٠٠٦م صدرت ست وأربعون رواية ، وفي عام ٢٠٠٧م صدرت ثلاث وخمسون رواية ، وهذا التنامي المطرد يؤكد رسوخ الفن الروائي في تربة الأدب السعودي، وحرص الكتاب السعوديين على مواكبة الحركة الروائية من حولهم وإدراكهم لأهمية الرواية في هذه المرحلة، في سعتها وقدرتها على استيعاب كل التجارب ، ورغبة الكتاب الأكيدة في تعويض ما فات ، والتأكيد على أن التجربة الروائية في المملكة لا تقل عن مثيرتها في العالم العربي الذي شهد ثراء وتنوعاً في التجربة الروائية ، ولكنه في الوقت نفسه يطرح مجموعة من الأسئلة المهمة، إذ لماذا هذه الطفرة الروائية الضخمة خلال هذا الزمن القصير ؟ وهل لأحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١م وما نتج عنها من انفتاح إعلامي وتعدد في الرؤى وتغير في بنية المجتمع السعودي علاقة بذلك ؟

نعم كان هناك قبل ذلك حراك روائي ينبئ عن تنام مضطرد ولكن لم يخطر ببال أحد أن تحدث مثل هذه الطفرة الروائية الضخمة وأن تولد كل هذه الأسماء وتتقدم بجرأة كل هذه الأقلام وتصدر كل هذه الأعمال ، وأن تقفز الرواية النسائية إلى الواجهة ، فإذا بالروائيات هن الأكثر حضوراً والأكثر إنتاجاً ، ورواياتهن الأكثر مبيعاً !! فما الذي حدث ؟ هل هو التأثير الواضح لأحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م ، وما أعقبها من تحولات أدت إلى (دمج البلاد شبه القسري بحركة العالم المتسارعة بعد عقود من التمنع وتفضيل العزلة، إضافة إلى وضع الداخل المحلي تحت ضوء ساطع يكشف كل حركة ويرصد أي نأمة يمكن أن يفهم منها معنى التفرد أو الاحتجاج، مما أحاط كثيراً من الأعمال بهالة كبيرة تضاعف حجمها وتزيد من دائرة انتشارها .

أم أن العولمة بقطارها السريع، وسلطتها القوية، وسطوتها الإعلامية التي تزايدت ضغوطها بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر هي التي أسهمت بشكل قوي في بروز الرواية إلى الواجهة بكل ما تملكه من طاقات تعبيرية تتيح فرصة

البوح والاحتجاج والتمرد، وتتيح للفئات المهمشة والمقهورة فرصة التعبير عن ذاتها دون مساءلة، خصوصاً في ظل هذا الضوء الكاشف المسلط الذي يستطيع أن ينقل ما يحدث في قرية صغيرة ونائية إلى كل أنحاء العالم .

ويمكن للمتأمل في هذه المرحلة أن يلتمس مجموعة من الظواهر الأخرى إضافة إلى غزارة الإنتاج ومنها :

أولاً : ظهور كثير من الأسماء الجديدة الشابة التي اقتحمت هذا الميدان بجرأة، بعضهم يمتلك أدوات هذا الفن ويتسلح بثقافة عالية ولغة أدبية راقية، أتاحت لهم تقديم تجارب متميزة مثل يوسف المحيميد ، وأميمة الخميس ، ومحمد علوان ، ونورة الغامدي، وهاجر المكي ، وعبد الحفيظ الشمري ، وعواض العصيمي وغيرهم ، وبعضهم الآخر اقتحم هذه التجربة بلا خبرة كافية وقدموا أعمالاً ضعيفة تتكئ على المضمون المغاير لضمان صدى إعلامي لتجاربهم .

ثانياً : استمرار عدد من الكتاب الذين ظهروا خلال العقدين الآخرين في الإنتاج الروائي وتطور تجاربهم وتنوعها وهو أمر مهم للتجربة الروائية التي تفيد من تنامي الخبرات وتتطور عبر تكرار التجربة وهو ما افتقدته الرواية السعودية في السابق عدا بعض التجارب القليلة والأسماء القليلة التي تنامت تجربتها مثل إبراهيم الناصر ، وعبدالعزيز مشري ، ومن الأمثلة الواضحة على هؤلاء الكتاب الذين استمروا في الإنتاج خلال هذه الفترة غازي القصيبي الذي أصدر منذ عام ٢٠٠٠م إلى ٢٠٠٧م ست روايات وهي (دنسكو ، وحكاية حب ، ورجل جاء وذهب ، وأبو شلاخ البرمائي ، وسلمى ، والجنية) إضافة إلى رواياته السابقة (شقة الحرية والعصفورية) وكذلك تركي الحمد الذي أصدر خلال هذه الفترة روايتين هما (جروح الذاكرة ، ريح الجنة) إضافة إلى رواياته الأربع السابقة (العدامة ، والكراديب، والشميسي ، وشرق الوادي)

ومنهم أيضاً عبده خال الذي أصدر خلال هذه الفترة أربع روايات وهي (الأيام لا تخبئ أحداً ، الطين ، نباح، فسوق) إضافة على روايتيه السابقتين (الموت يمر من هنا ، ومدن تأكل العشب) ومنهم ايضاً رجاء عالم التي أصدرت خلال هذه الفترة أربع روايات هي (حبي ، وخاتم ، وموقد الطير ، وستر) غضافة إلى رواياتها الأربع السابقة ٤ صفر ، سيدي وحدانة ، طريق الحرير ، ومسرى يا رقيب) وكذلك فعل أحمد الدويحي إذ أصدر اربع روايات هي (أواني الورد ، المكتوب مرة أخرى ، مدن الدخان) إضافة إلى روايته الأولى (ريحانة) وقماشة العليات التي أصدرت أربع

روايات وهي (بكاء تحت المطر ، وبين من زجاج ، وأنثى العنكبوت ، وعيون قذرة) إضافة إلى أعمالها السابقة، وليلى الجهني التي أصدرت رواية أخرى هي (جاهلية) إضافة إلى روايتها الأولى (الفردوس اليباب) وغيرهم .

ثالثاً : ازدهار الكتابة النسائية وظهور عدد كبير من الروايات الجديدات في الساحة الأدبية ومبادرتهن على إصدار تجاربهن الأولى ، بل إن عدد الروائيات اللاتي ظهرن خلال هذه الفترة يتفوق على عدد الروائيات اللاتي ظهرن خلال رحلة الرواية السعودية السابقة، ففي حين برزت في الأعوام الثمانية الأخيرة أكثر من ثلاثين روائية، لم تعرف الرواية السعودية في السابق سوى عشرين روائية، هذا بالإضافة إلى استمرار بعض الكاتبات السابقات في الإنتاج الروائي ومنهم قماشه العليان ورجاء عالم ، وليلى الجهني ، أما أبرز الأسماء النسائية الجديدة التي أثارت أعمالهن جدلاً كبيراً وصخباً إعلامياً فهم، رجاء الصانع صاحبة رواية (بنات الرياض) وأميمة الخميس صاحبة رواية (البحريات) وسارة العليوي صاحبة رواية (سعوديات) وصبا الحرز صاحبة رواية (الآخرون) وغيرهن .

رابعاً : تنامي هامش الحرية في الإنتاج الروائي خلال هذه الفترة بصورة لافتة للنظر، فإذا كان غازي القصيبي منذ روايته (شقة الحرية) وتركي الحمد في ثلاثيته الشهيرة (أطياف الأزقة المهجورة) قد فتحا هذا الباب بوعي فحملت رواياتهم جرأة كبيرة وحرية أكبر في تناول كثير من الأمور المخبوءة أو المستورة (اجتماعياً وسياسياً وثقافياً) فإن الجيل الجديد – خلال الفترة الأخيرة– أصبح أكثر جرأة خصوصاً في كشف المستور الاجتماعي والثقافي على وجه التحديد، بل إن ذلك ربما تحول إلى هدف في حد ذاته عند كثير من الروائيين والروائيات الجدد الذين ركبوا هذه الموجه رغبة في الشهرة وإثارة للضجيج الإعلامي، وهم لا يمتلكون بعد أدواتهم الفنية ولم يتزودوا بخبرات حياتية كبيرة ولا قراءات معمقة فجاءت أعمالهم هشة من الناحية الفنية ولم تلبث زوبعة الغبار التي أثاروها بمضامينهم الصادمة للمجتمع أن انقشعت لتتسرب أعمالهم في زوايا النسيان .

خامساً : أما من الناحية الفنية فإن ضخامة المنتج الروائي خلال هذه الفترة، ودخول كثير من الكتاب الجدد والكاتبات الجديدات إلى هذا الميدان بلا خبرة كافية، ولا تجربة متراكمة، ولا قراءات معمقة جعل كثيراً من هذه الأعمال تندرج في دائرة المحاولات التي يعتورها النقص ويشوبها خلل فني هنا، وضعف هناك ومع ذلك فإن عدداً من الكتاب والكاتبات المتمرسين الذين تنامت تجربتهم الروائية أو الذين سبقت لهم تجارب في ميدان القصة القصيرة قدموا أعمالاً روائية رائعة ، ووظفوا كثير من تقنيات السرد الحديثة كتعدد الأصوات ، وتشظي الزمن ، وتداخل الحكايات ،

والاعتماد على تيار الوعي بصورة شبه كلية ، وغيرها من التقنيات السردية ، ولعل أعمال غازي القصيبي وعبده خال ويوسف المحيميد وتركي الحمد وليلى الجهمي وأميمة الخميس ومحمد علوان ورجاء عالم وهاجر المكي وأحمد الدويحي وخالد اليوسف خير شاهد على نضج التجربة الروائية في المملكة وتطورها ، ومواكبتها للتجربة الروائية العربية .

سادساً: احتفاء الصحافة والإعلام بهذه الحركة الروائية المزدهرة بصورة لافتة للنظر أيضاً ، بل إن بعض الروايات حظيت بعدد كبير من القراءات النقدية في الصحف والمجلات، وبقية القنوات الإعلامية، الأمر الذي دفع المجتمع إلى التدخل بصورة أكبر في الحوار الدائر حول هذه الروايات وزاد نسبة مبيعاتها وأعيدت طباعتها أكثر من مرة وخير مثال على هذه الظاهرة رواية (بنات الرياض) التي طبعت أكثر من ست طبعات، وأثارت ضجة إعلامية كبيرة، وتحولت على قضية اجتماعية تحدث فيها وحولها أفراد المجتمع ، بل إن تدخل المجتمع أدى إلى إطلاق كثير من عبارات التجريح على الكاتبة وغيرها من الكتاب والكاتبات الذين واجهوا المجتمع بكثير من صوره المخبوءة التي لا يريدونها أن تظهر .

غير أن هذا الحراك الاجتماعي الإعلامي حول هذه الرواية دفع كثيراً من الشباب والشابات إلى محاكاتها طمعاً في الشهرة والإثارة ، فصدرت كثير من الأعمال الروائية الهشة – فنياً – التي حاولت تقليد رواية (بنات الرياض) في كشف المستور اجتماعيا فصادمت المجتمع ، وحققت مرادها في الشهرة ، لكن الأمر المؤسف أن كثيراً من النقاد وهم يناقشون هذه الأعمال في الصحافة انساقوا وراء الجانب المضموني ، وناقشوها اجتماعياً وثقافياً متناسين الجانب الفني الذي يعد الركيزة الأولى في التناول النقدي للأعمال الفنية .

سابعاً : لم تواكب هذه الحركة الروائية الضخمة حركة نقدية موازية ناضجة، تصنف وتقيم هذه التجارب المتلاحقة ولذلك ضاع القلق القيم في الكثير الهش وتظل هذه المرحلة بحاجة إلى دراسات نقدية جادة تركز على البنية الفنية لهذه الأعمال وتبحث في جماليتها وتستبعد الأعمال الضعيفة، وترشد أصحابها على مكامن الخلل الفني في أعمالهم، حتى يستطيعوا أن يقيموا تجاربهم ويطوروا أدواتهم الفنية في أعمالهم القادمة .

ثامناً : الرواية السعودية في مطلع الألفية الثالثة بنت عصرها بالفعل ، فأغلب كتابها من الشبان والشابات ، وموضوعاتها التي طرحتها هي موضوعات الشباب المعاصر المخترق إعلامياً وثقافياً، والمغرق بسيل جارف من الثقافات

الغربية والشرقية التي أصبح يراها هي الثقافة البديلة لثقافته ، ولذلك فهموم الشباب والشابات التي تناقش أو تطرح في أغلب روايات هذه المرحلة تدور حول مشكلات العاطفية، والحرية ، ونظرة المجتمع لها وتعامله معها ، وضغوطه التي يفرضها ورغبة هؤلاء الشباب في كسر ذلك والخروج من دائرته .

ولذلك أيضاً سنجد التقنيات الحديثة تعمل بفاعلية داخل هذه الروايات كالانترنت والجوال وهي من أهم وسائل الاتصال المعاصرة التي كسرت كثيراً من الحواجز واختصرت المسافات بل إن هذه الوسائل تشارك في بنية عدد من هذه الروايات، كما في رواية (بنات الرياض) ورواية (صوفيا) ورواية (الآخرون) ورواية (سعوديات) وغيرها .

وبعد .. فهذه إطلالة سريعة على الرواية السعودية منذ نشأتها عام ١٩٣٠م حتى عام ٢٠٠٨م حاولت فيها أن أسلط الضوء على المراحل التي مرت بها الرواية السعودية مبرزاً خصائص كل مرحلة، وأهم الأعمال الصادرة خلالها ، ولست أدعى لهذه الوريقات الإحاطة الكاملة، والشمول التام فبالتأكيد فاتني ذكر بعض الأسماء وبعض الأعمال ولكن حسبي أن حاولت جاهداً أن أمنح القارئ صورة شبه كاملة للمشهد الروائي في المملكة العربية السعودية خلال ثمانين عاماً تقريباً وكل ما ارجوه أن يلتمس لي القارئ الكريم العذر، فالفترة الزمنية طويلة والمساحة الورقية المتاحة محدودة ولعله يجد فيما كتب بغيته فيغض الطرف عن النقص والقصور .

فرج مجاهد عبد الوهاب

٠١٠٠٠٣٩٤٠٢٢

جماليات الرواية الشعرية قراءة فى رواية قصة حب مجوسية

دراسة : د . فهمى عبد الفتاح المتولى

تمتاز اللغة الشعرية بسمات تفارق بها اللغة العادية و تختلف عنها فى كثير من الوجوه ، فبينما تعتمد اللغة العادية أساساً على أصل القاعدة نجد أن اللغة الشعرية لغة انزياحية ، تستعمل فيها اللغة استعمالاً يخرج بها عن المألوف و المعتاد و من ثم نجد التقديم و التأخير و الاعتراض و الحذف و الزيادة .. إلخ .

و توصف اللغة العادية بأنها معيارية تقريرية تعبر عن واقع الأشياء تراعى العلاقة الأصلية بين الدال و المدلول و من ثم لا مجال للتأويل ، أما اللغة الشعرية فهى إيحائية انفعالية تعتمد على المجاز و تداعى المعانى ، كما أنها صادمة تكسر أفق التوقع و تعتمد على المفارقة التى تجمع بين النقيضين فى آن واحد و ليس لها دلالة واحدة و إنما هي متعددة الدلالة ، و من ثم فهى تحتمل أكثر من تأويل .

و إذا كانت اللغة العادية وسيلة اتصال تبغى الإفادة فإن اللغة الشعرية ترمى إلى التعبير و تتحول إلى كيان قائم بذاته له بنيته الصوتية المميزة التى تعتمد على تتابع المقاطع الصوتية بصورة معينة ، و استخدام الفونيمات بطريقة خاصة تراعى الائتلاف فيما بينها .

و هذه العناصر موجودة فى الشعر الجيد كما هى موجودة فى النثر الأدبى مع اختلافٍ فى النسبة و كلما ازدادت هذه النسبة كان الاقتراب من الشعر حتى لو كان نثراً و كلما قلت كان الابتعاد عن الشعر و من هنا كان مصطلح النظم بديلاً له لانعدام معظم هذه العناصر .

من هذا المنطلق نقوم بدراسة رواية " قصة حب مجوسية " للكاتب عبدالرحمن منيف (١٩٣٣ – ٢٠٠٤م) التى تتسم بعدة سمات تقربها من القصيدة الشعرية ، حيث يسيطر الرواى الشريك فى الحدث على القصة باستخدام ضمير المتكلم معتمداً على أسلوب المنولوج الداخلى و الخارجى و التداعى الحر ، كما يطغى الأسلوب الإنشائى على الخبرى فى كثير من الأحيان متمثلاً فى أسلوب الاستفهام بأغراضه المتعددة ، و يكثر فى الرواية استخدام المجاز من

استعارات و تشبيهات مما يجعل الرواية بطيئة الحركة و تتحول وظيفتها من الإخبار إلى الإيحاء و تصوير الحالة الداخلية للبطل الذى أتى فى الرواية مجرداً من الاسم و اللقب ، كما أن الكاتب يستخدم المقاطع الصوتية بطريقة تجعل عباراته تنساب فى سهولة قريبة من الشعر حيث نجد استخدام المقاطع الصوتية الطويلة أكثر من القصيرة بصورة ملحوظة . و سنقوم بدارسة هذه العناصر للكشف عن جماليات الرواية الشعرية فى قصة حب مجوسية من خلال المحاور الآتية :

١ – سيمياء العنونة (عنوان الرواية و العناوين الفرعية للفصول)

٢ – بناء الأحداث

٣ – بناء الشخصيات

٤ – الوصف

د . فهمي عبد الفتاح المتولي

كلية التربية النوعية

جامعة المنصورة

الفضاء االدلالى فى روايتى :

«قيس ونيلى » لمحمد ناجى و " ثرثرة فوق النيل " لنجيب محفوظ

الدكتور : محمد عبدالحليم غنيم

ملخص البحث

يستند هذا البحث إلى المنهج التأويلى ، بغية الكشف عن حقيقة الخطاب الأدبى ، والوقوف على جمالياته , وذلك من خلال تناول الفضاء الدلالى فى صوره المتنوعة . ومن بين الدوافع وراء إعداد هذا البحث أن الفضاء الدلالى بوصفه مكونا من مكونات الرواية يقوم بدور فعال فى الكشف عن الدلالات العميقة للنص الروائى ، فضلاً عن ذلك فأن قراءتنا لهذا الفضاء لا تأتى بمعزل عن بقية العناصر الأخرى للرواية ،استناداً إلى أنه يعد منطلقا لدراسة باقى عناصر الرواية الرئيسية وإلى أن الفهم الصحيح له, لا يتأتى إلا بالنظر إليه فى علاقته بهذه العناصر.

والفضاء الدّلالي في الرّواية، اصطلاح أطلَقَه "جيرار جينيت "ويعني بِه أنّ الدّلالة في الرّوايَة ليست دلالة بسيطة، بل هي مركّبة متعدّدة، لأنّ الرّواية من الجنس الأدبي الذي تحتمل فيه العباراتُ الحقيقَةَ والمَجازَ والمَعاني المتعدّدةَ " (١)

يظهر الفضاء في الرواية بتشكيلات مختلفة منها ما هو مكانى ومنها ماهو نصي شكلي(طباعى) ،ومنها ماهو دلالى أو لغوى ، وهو المعنى فى بحثنا هنا ، حيث يخضع هذا الفضاء للغة ومجا زاتها وتجاوزاتها، ويعد ما تخلقه اللغة من تجاوز المحرّك الأساسى لخلق فضاء ذي اتساع معيّن قد يكبر أو يصغر حسب طبيعة التجاوز وقوته فى النص ، فالمجاز على سبيل المثال يخلق فضاء دلاليا يختلف عن الفضاء الدلالى الذي يخلقه الرمز. وسنحاول فى هذا البحث التركيز على تشكّل الفضاء الدلالى فى رواية مصرية معاصرة صدرت العام الماضى وهى : «قيس ونيلى » لمحمد ناجى حيث نبحث كيفية حضور الفضاء الدلالى عبر المفاصل الأساسية للرواية، ومقارنة ذلك بحضور الفضاء الدلالى فى رواية "ثرثرة فوق النيل" لنجيب محفوظ ، وكيف تم توظيف الفضاء الدلالى فى الروايتين،وأثر ذلك فى بناء الرواية. وبناء على ذلك سوف يتناول البحث المحاور الآتية :

- الفضاء الدلالى : المصطلح والمفهوم فى الدراسات النقدية الغربية والعربية .

- لماذا الفضاء الدلالى فى قيس ونيلى وثرثرة فوق النيل –أوجه المقارنة .
- تجليات الفضاء الدلالى فى الروايتين وتشكلاته فى : التشبيهات وتوابعها – الصور الروائية – الكنايات – الرموز .
- الفضاء الدلالى وبناء النص الروائى
- خاتمة فى أهمية دراسة الفضاء الدلالى فى تناول النصوص الروائية .

د.محمد عبدالحليم غنيم

(١) خطاب الحكاية, بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم ,وعبدالجليل الازدي وعمر حلي, ط.٢, المجلس الاعلى للثقافة, القاهرة ١٩٩٧ ، ص

السيميائيات الثقافية وجماليات الخطاب الروائي
في رواية " عم نعناع " " لعبد التواب يوسف "

دكـــتور

محمد فوزي مصطفى خليل

أستاذ الدراسات الأدبية المساعد

ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب ـ العريش ـ جامعة قناة السويس

بسم الله الرحمن الرحيم

مـــــدخل

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل ونقد علامات الخطاب الروائي ، في رواية "عم نعناع" الصادرة عن"دار المعارف مصر" في " سلسلة أولادنا" للأديب المصري " عبد التواب يوسف ١٩٢٨ م ـ ...." ؛بهدف التعرف على ماتحمله الرواية من علامات ثقافية ،منبثقة من فنيات وعناصر الخطاب الروائي ،وأهمية ذلك للطفل العربي ؛باعتبار أن الثقافة هي المنتج الحقيقي للنص الأدبي .
وهذه الرواية لم تدرس دراسة علمية متعمقة- باستثناء بعض الإشارات السطحية لها في بعض مباحث دراسات أدب الأطفال - على الرغم من أن الكاتب نذر قلمه ، لعالم الطفل وأدبه وثقافته . إذ قدم لهم نِتاجًا إبداعيًا ثرًا ، في شتى فنون أدب الطفل ، وثقافته من روايات،وقصص،ومسرحيات،وأعمال أدبية مترجمة،ودراسات، وغيرها .مثل"خيالالحقل،أمحنان،صديقيالحقيقي،ومسرحياتهالجحوية،وقصصه الدينية المتميزة،..."

ويأتي تحليل علامات الخطاب الروائي،في سياق أصوله ومرجعياته،باعتباره رسالة فنية تصل إلى الطفل المتلقي.ومن ثم لزم التعرف إلى الدلالات الثقافية وجمالياتها،ومدى حاجة مرحلة الطفولة إلى العلامات،والأنساق الثقافية ،وقيمها،ودورالسياق الثقافي وإسهامه في تشكل المعنى .وهذايستلزم الاهتمام بالجانب المنطقي التواصلي ـ سيميائيات "بيرس "ـ ودلالة الأثر. إضافة إلى اتجاه " براغ اللساني" ،والاهتمام بعلاقة العناصر بعضها ببعض ـ سيميائيات "فرديناند دي سوسير" ـ باعتباره علمًا ،أو منهجًا نقديًا في قراءة الخطاب الروائي قراءة سيميائية- سيميائيات "رولان بارت"،و"جولياكريستيفيا" ـ ومن ثم تتفاعل جماليات الخطاب ؛ليتم التوصيل ،وينبثق الحقل الثقافي،وتتنوع الدلالات بتنوع الأنساق الثقافية ،وماتحمل من علامات ورموز ومعان،تسهم إسهامًا فعَّالًا في تكوين رؤية ثقافية،تساعد على تحليل الخطاب الروائي الموجه للطفل العربي،فيضؤ ما توافره سيميائيات الثقافة من أفق معرفية ، تبني شخصية الطفل،وتنيرله مراحل حياته العمرية .وإن كان البحث استدعي مناهج نقدية حداثية أخرى يأتي في مقدمتها :علم العلامات / السيميائية .فإنه استدعى آليات ومناهج ودراسات انصبت في محور الدراسة ؛ لتكتمل بشكل منهجي محدد .

ومن خلال استقراء النتاج الأدبي الثرًـ"عبد التواب يوسف "،والذي انصب أكثره نحو عالم الطفولة ، لاحظ الباحث أن رواية "عم نعناع"،والتي تضم "أربع عشرة وحدة"، تحمل سيميائيات ثقافية عديدة ومتنوعة من أهمها :الشخصية الحكائية /عم نعناع/"عبدالمنعم"،ودوره الثقافي التنويري،الذي لعبه ؛باعتباره شخصية رئيسة فاعلة ومتفاعلة،مع الفضاء كمعادل مكاني /المكتبة ،والذي لاينفصل عن دلالته الحضارية مع جغرافيته ـ على حد تعبير"جولياكريستيفيا"ـ ولا ينفصل عن الفضاء الدلالي الذي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي ـ على حد تعبير"جيرارجنيت" ـ والذي من شأنه أن يلغي الخطاب الأحادي .

فالفضاء الروائي شمل كل أحداث الرواية وعالمها ،وحدد خط السرد الروائي وتطوره ،مع دور تلاميذ المدرسة،والعلاقة الأبوية الحانية من قِبل البطل وشخصيته الجذَابة،وحكاياته المدهشة المشوقة،التي يقدمها لهم كل صباح حتى تعلَّق به الأطفال ؛لإنسانيته وثقافته الواسعة المتعددة .لذلك كان الوصـف أداة تشكل صـورة المكان /المكتبة ؛باعتبارها علامة ثقافية دالة ،مع قيمة ثقافة الانتماء للوطن الأكبر. فالبطل الرئيس هو رمز للوطن الحاضن،في فضاء مكاني متشعب الأنساق في فضاءات متنوعة، يلتحم فيها السرد بالوصف بالحوار. في علاقة وطيدة بين المكان وساكنيه وحينئذ ينشأ فضاء الرواية بكل ما تحمل من علامات تضرب بجذورها في شتى فروع العلم والمعرفة، والتربية ،والفن، والثقافة. باعتبار أن الأخيرة ـ ثقافة الطفل وتعدد مصادرهاـ بمثابة ترسيخ لهوية الطفل العربي المتعددة دينية،ولغوية،وثقافية ،وعلمية،ووطنية- وتكريس لمجموعة من القيم الأصيلة،وخاصة القيم الجمالية،وما تحمل من متعة ؛ حيث إنهما من أهم معيار نجاح قصة الطفل.

وقد ضمت الرواية- قيد البحث ـ سيميائياتعديدة،انبثقت من خطوطها السردية المتقاطعة والمتوازية،وشكَّلت في نهايتها ثقافات إيجابية في أطرٍ فنية جمالية ،يتوارثها الأطفال ،فتنعشهم كانتعاش "النعناع" التيمة الرئيسة في شخصية البطل"/عم نعناع" ، ومكانتها الأثيرة المتميزة.

فهل حاولت الرواية أن تُعيد الطفل إلى شخصيته العربية المتكاملة ، بكل ما تحمل من عناصر الثقافة الأصيلة ، والإبداع الجميل ، والتربية الحسنة...؟

أرى أن هذا السؤال الرئيس وغيره من أسئلة كانت دافعًا إلى هذه الدراسة البكر ،والتي سوف نخرج منها ـ بتوفيق الله تعالى ـ بنتائج علمية ثرَّة تعد إجابات لأسئلة كثيرة شكَّلت فكرة البحث .

تحولات بنية السرد هيبتا نموذجا

مريم الحسيني

تقودنا رواية هيبتا - لمحمد صادق- لأول وهلة وعبر دروب واضحة المعالم إلى تخيل هيكل بناء سردي تقليدي يبرز عند أول عتباته العنوان بوصفه مناصة خارجية أدرج الكاتب بها جميع الوحدات الحكائية المتوزعة على مدار الخطاب في بنية إشارية واحدة، شفعها باستهلال محوري البنية قائم على أسلوب التعارف في سياق المحاضرة؛ ليضع القارئ أمام فكرة النص المحورية من أولى صفحاته ، وحتى مشارف نهايته.

وقد سار في ذلك على نسق أسلوبي قائم على السرد الموضوعي باعتماده على ضمير الغائب، والراوي الغيري برؤيته المجاوزة عن أبطال غائبين، وآليات سردية مألوفة - رغم حداثتها- تنبني على تداخلات النظام الزمني السردي.

ثم..وفي مفارقة مقصودة، تأتي الخاتمة لتعيد هيكلة المبنى الحكائي، وتشكيل بنيته السردية من جديد عبر عدد من التحولات، محركها الأساس تحول الراوي- وأبطال روايته جميعا- من موقع الغياب إلى الحضور، ليضفر الوحدات الحكائية المنفصلة والمتغايرة والمتوزعة على مدار النص في جديلة واحدة ، أبرزت بدورها التعقد الشديد في مشكلة الزمن السردي، والتي طفا معها إلى السطح السرد المتقطع

وغير المنتظم في إطار تعدد الحكايات المروية، بينما استقرت في قرارها مثلية القصة وداخليتها في منظومة حكائية واحدة.

هذا ويحدد النظام الزمني المكتشفة اتجاهاته أخيرا طبيعة المفارقات السردية واسعة المدى داخل المبنى الحكائي، حيث يكتشف القارئ أن تلك المفارقات ليست ناجمة عن تعددية الأبعاد في زمن الحكاية- الأمر الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي في وقت واحد، في حين أن زمن السرد يملك بعدا واحدا- هو بعد الكتابة على أسطر الرواية- وإنما يرجع إلى كون الرواية رواية مراحل مبنية على انفصال المشاهد- ظاهريا- فيما يشبه اللقطات السينمائية، وذلك بقيامها على أبنية حدثية تحمل كل منها فكرة دالة على مرحلة من مراحل حياة البطل، مما يجعلها أقرب ما تكون لطابع الأوتشرك المسرحي .

ومن ثم فالخاتمة الروائية في هيبتا لم تقف عند حدود وظائفها التقليدية من إثارة خيال المتلقي وتحقيق متعة الاكتشاف وتحصيل الغاية فحسب ؛ وإنما جاوزت ذلك لتنظم أجزاء القص من جديد، وتجمع خيوط التعددية في نسيج واحد مبهرا لقارئه،ومحفزا لناقده.

ملخص بحث :

التجريب في الخطاب الروائي المصري

"عناق عند جسر بروكلين" لعز الدين شكري فشير نموذجًا

منار رشاد إبراهيم

مصطلح "التجريب" من المصطلحات التي يجد الباحث صعوبة في تحديد معناها؛نظرًا لاتساع مجاله وتماسه مع مجالات فكرية متعددة، لذا هو فضفاض في دلالتهالتيتختلف في العلوم عنها في الفنون .

ويرتبط التجريببفكرة الحرية والخروج عن الأنماط الشكلية المألوفة والقوالب النمطية، واختراق الثوابت الفنية والاجتماعية، ويقوم على ابتكار أشكال جديدة، وتقديم رؤى وصياغات غير مألوفة، تشمل عناصر السرد الروائي، بما يخدم البنية السردية لهذا العمل، فلا يكون التجديد من باب الاختلاف فحسب، وإنما لغاية فنية وجمالية يقصدها، حيث ينشأ التجريب بعد أن تنفد الأشكال القديمة وتعجز في التعبير عن المبدع في علاقته بواقعه .

واخترت رواية "عناق عند جسر بروكلين" لعز الدين شكري فشير، كنموذج تطبيقي تتضح من خلاله سمات التجريب في الخطاب الروائي المصري في الألفية الثالثة، حيث يسعى هذا البحث إلى رصد الطرائق والوسائل الجديدة التي اعتمدها الروائي عز الدين شكري فشير في صياغة خطابه الروائي، وسنعتمد في ذلك على تحليل مقولات الخطاب الثلاث (الزمن – الصيغة – الصوت)، وربطها بمضمون الروايات للكشف عن علة استخدام الكاتبة لطريقة معينة في سرد الأحداث دون غيرها.

والكاتب الدكتور عزالدين شكري فشيركاتب مصري، صدرت له ست روايات، قدم من خلالها صورة جديدة للخطاب الأدبي في فترة حرجة يساهم فيها الأدب في التعبير عن الواقع العربي لحظة محنته، ومن ثم يسعى هذا البحث إلى الكشف عن خصائص خطابه الروائي من خلال تحليل العناصر البنائية الفنية لرواية "عناق عند جسر بروكلين، الصادرة عن دار العين ٢٠١١" .

وتسعى هذه الدراسة التي نتوخى من خلالها مساءلة الخطاب الروائي إلى معرفة ماهية الخطاب الروائي المصري في الألفية الثالثة، وكيف وصلنا إلى ما نحن عليه ؟،ومن هنا كان اختيار هذا البحث كمحاولة لدراسة هذا الخطاب خلال مطلع الألفية الثالثة، من خلال أحد نماذجه وهو رواية "عناق عند جسر بروكلين"، للوقوف على مدى التغير الذي لحق به، ومحاولة استكشاف أبرز سماته الفنية، استكمالاً لسلسلة طويلة من الدراسات التي تناولت تطور الخطاب الروائي المصري .

ومن أجل الإجابة عن التساؤل الرئيس لهذا البحث ، وهو ما أبرز ملامحالتجريب الخطاب الروائي في "عناق عند جسر بروكلين"؟، يأتي هذا البحث في مقدمة وثلاثة مباحث، تشتمل المقدمة على الجانب التنظيري الخاص بمصطلح التجريب وماهيته .

المبحث الأول :مظاهر التجريب في عنصر الزمن للخطاب الروائي .

المبحثالثاني :مظاهر التجريب في تقنيات السرد (تداخل الأنواع الأدبية – الرؤية السردية – الصوت السردي) .

المبحثالثالث :مظاهر التجريب في اللغة .

(البنية السردية في الشعر القديم)

آليات النظرية وإشكاليات التطبيق*

الحمد لله رب العالمين ؛ والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وآله وصحبه أجمعين . وبعد؛

يمثل الشعر القديم جنسا أدبيا اتسم بصفات شكلية وموضوعية أحاطته بقوالب خاصة ؛و أحكم النقاد الأوائل ضوابطه وألزومه بشروطهم ؛ طبقا لما وجوده في هذه الأشعار من طقوس في البناء وأصول في التركيب , والتزم من قرض الشعر بهذه القواعد – في أغلب صورها- ؛ فكان الاختزال والذاتية ومفارقة الواقعية ؛ فضلا عن إحكام الدفقة الشعورية بوحدة البيت والالتزام الشكلي بالعروض الخليلي ؛ مما كان له أثره في نسيجها السطحي والعميق بلا شك . أما فضاءات الشاعر فهي ذاتية بصوته المنفرد المنطلق من داخله ولا يمثل إلا واقعه هو بزمانه الخاص دون ارتباط بتطور منطقي، في إطار جزئي من الحياة . وكطبيعة الأشياء ينفرط ذلك العقد ليأخذ محاور مختلفة في ظل حركة نقدية تمازجت فيها الأجناس الأدبية ؛ ليعطي مصطلح (عبر النوعية) الضوء الأخضر لدراسة النص الشعري في إطار ثقافي أوسع ،من منطلقات فكرية مختلفة وبمقاييس وأشكال أدبية تتماس معها في الهدف الإبداعي المشترك وهو(الإمتاع). ويعتبر" السرد " أحد الأجناس الأدبية التي تشهد حاليا على ساحة الدراسة الأدبية صيحة واسعة الانتشار في تطبيق آلياتها على الشعر " إن نجاح قصيدة (الأرض اليباب) لـ (ت . س . إليوت) كان قد ارتبط بخروجها على الجمهور وهي مرتدية شكلا جديدا عبر إضفاء عناصر الدراما على بنيتها الشعرية ، فكل قصيدة هي دراما صغيرة –كما يقول الناقد (كلينث بروكس) لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه ."[ix] إن مثل هذا الصنيع وجد آفاقا تعززه في عالمنا العربي ، هيأ له تنوع صور القصيدة وخروجها من إطار العمود القديم ؛ فظهرت "قصيدة النثر" و"الشعر الحر "مما ساعد في خلق أجواء درامية داخل القصيدة ؛ في بناء شعري متدفق بالتراكيب المبتكرة والمجازات الخلاقة . ولكن ما مدى تحقق ذلك في تطبيق تلك النظرية على البناء القديم للقصيدة .

هذا ماتسعى هذه الدراسة إلى استكشافه ؛ من خلال طرح آليات النظرية ووضع نماذج من نتائج التطبيق في ميزان النقد بهدف الوصول إلى مدى قبول النص القديم له؛ والإفادة منه في الكشف عن مكامن إبداع جديدة ، وهل هناك من مخاطر تحف الذائقة الشعرية ،وتغرب النص عن فصيله ، وما مدى تحمل لغة الشعر المكثفة لاستفاضة السردية بتشعباتها في حكاية الحدث .

أسأل الله العون والتوفيق.

د . مها محمد خضر

الراويبينالصوتوالصدفيالرواية

"الحبفيالمنفىنموذجا"

الحبفيالمنفىروايةأجادكاتبهاالعزفعلىآلاموجراحالوطنبتوثيقهالأحداثوانتهاكاتحقيقيةلماحدثفيلبنانعام ١٩٨٢
ومجازرعصاباتالصهاينةلقربومخيماتعينالحلوةوصبراوشاتيلا،ويبرزصورحيةحقيقيةلعذاباالبشرية علىيدالاستعماروالدكتاتوريةوالعنصريةمنأمريكااللاتينيةإليافريقياإليفلسطينولبنان.

ويولدفيالروايةحبايحاولأنيكونولكنصورالجثثوالدماءالتيملأتهاأحالتهاإليروايةمأساويةيتجلىفيهاصوتا لراويهويحدثنفسهوصداهالذيصاحبهطوالفصولها.

فالروايةترصدالتحولاتفيالمجتمعالمصريخاصةوالعربيعموماوانكساراتالشخصيةالعربيةفيمايحدثعلى المستوياتالنفسيةالداخليةوالخارجية،فبطلالروايةناصربيلفظهالمجتمعحينتغيرالجميعوتمسكهوبناصريتهفكانالحلالدبلوماسيأنينقلإليبلدأوربيويتجرعمرارةأنيكونصحفياولايستطيعأنينقلالحقيقةكماهي.

فنجدالكاتبتناولانهزاماتوانكساراتنفسيةعديدة،فقدهزمهالنفوذالرأسماليعلىالمستوىالشخصيمرتينمرةفي مصرمعمنارومرةفيأوربامعبريجيتواستطاعمنخلاللوحاتوصفيةلمشاهدحقيقيةأنيشركالقارىءفيالمأساةويحفرهافيذاكرته.

كمارسمبأسلوبهالبسيطالعميقفيآناالأحداثفيمصرفيعهدعبدالناصروعهدالساداتوصراعاتجيلهمابيناشتراكيةوشيوعيةوانفتاحاقتصادي.

وتجلتفيالروايةظاهرةالاغترابالتىعانىمنهاالبطلعلىالمستوىالروحيوالمكانيمماجعله - فينهايةالرواية - يبدوسلبياومستسلماعندانتهاءحياتهالمهنيةوالعاطفيةوخسركلشيء،ولميستطعأنيكونلهقراراينهيمعاناته وانتظرالقدرينهيمعاناتهبإذلالالأكبرحينماامتنعالأميرعنلقائهوطردهوأطلقكلابهتبحلترهبهوتجعلهيلهثم نالخوف،وتتضحسلبيتهفيعدمانصياعهلبريجيتعندماأرادتأنيبقيامعاونجدهيلومنفسهمنخلالصوتصداها لذييتكررطوالالرواية" ياصديقيافهم...لنتصفيمعالعالمأيحساب .كلشيءينتهي ...
أنتوابراهيموبريجيتوإيلينويوسف . أنتوخالدومنار .
كلشيءينتهيفماذاتنتظر؟لماذالمتطعبريجيتعندماحانتاللحظة؟
.أنتكونامعاإليالأبدبعيداعنالعالمبعيداعنالأمير،بعيداعنالحربالتيلاتستطيعأنتوقفها،عنالدماءالتيلمترقهاولكن كتغوصفيها. لماذالمتواتكالشجاعة؟.. لماذالمتكنمستعدا؟....."

وهكذانكونألقينىالضوءفيعجالةعلىحديثالروايوالصدى،وتبقىالروايةممتلئةبنقاطوتقنياتسنتعرضلهابشكلأوضحفيالدراسة.

د.ولاءعبدالمتجلي

حوار الصراعات فى رواية (فى قلبى أنثى عِبريّة) للدكتورة (خولة حمدى) .

دراسة تحليلية نقدية للدكتورة / يسرا صلاح الدين العدوى

مدرس النقد الأدبى (كلية التربية _ جامعة دمنهور)

حوار الصراعات فى رواية (فى قلبى أنثى عِبرية)

العنوان وما يثيره من تساؤلات تحفز على إشباع التوقعات الجمالية للرواية فيظل العنوان هو شفرة تلك الرواية ، والتى يقف من خلالها المستطلع لاستباق الأحداث ، وتوقعها ، ومحاولة الوصول إلى إجابة عن تلك التساؤلات التى يثيرها العنوان (فى قلبى أنثى عبرية) . فيتغلغل للبحث داخل الزمان والمكان والحدث والشخصية للوصول إلى (هل هذه الرواية تنطلى على قصة حب بين شاب وفتاة يهودية ؟) (أم أن السرد فى هذه الرواية يقوم على استقراء حالة شخصية من الرواية غيرت ديانتها اليهودية إلى ديانة أخرى ؟).

فالوقوف على هذا العنوان يدفع بالقارئ للوصول إلى إجابات شافية ليصطدم فى البداية بمجموعة من الخصائص الفنية المميزة لهذه الرواية ، والتى آثر الراوى عرضها فى صورة (مجموعة من القصص المنفصلة المتصلة ، والتى نستطيع أن نصف فيها الأحداث أنها متوازية وليست متنامية ؛ فكل حدث لا يؤدى إلى مابعده للوصول إلى الحبكة فى تنامى إنما تلك القصص لكل منها حبكته الخاصة ، التى تتضافر الأحداث والشخصيات والزمان للوصول إليها .

فأحدث الراوى تلك العلاقة الدائرية بين الأحداث والشخصيات والتى تفضى إلى نقطة نهاية واحدة ، تلك النقطة التى جعلها الراوى تمر عبر دوائر كل كل دائرة منها تؤدى إلى الأخرى ، معبرة عن صراعات كبرى وأخرى صغرى شعر بها الراوى .

فمن ذلك الصراع الأصغر والذى يعد هو أصغر تلك الدوائر آلا وهو (الصراع النفسى البشرى)، والذى ارتبط عند الراوى بهذا المجتمع الغير مسلم الذى يقف بعض أفراده للبحث فى الكثير من التناقضات ، ومحاولة الوصول إلى إجابات للكثير من التساؤلات ، والتى تفضى بالكثير منهم فى النهاية إلى تجاهل تلك التساؤلات للإيمان بما يسمى بفكرة (الحتمية أو القدرية) ، وهى أن الله سبحانه وتعالى هو الذى قدر عليهم انتمائهم إلى تلك الطائفة سواء كانت اليهودية أم المسيحية أم غيرهما . إلا البعض منهم هو من يبحث فى كيفية تغيير تلك الحتمية بالبحث عن تلك الإجابات لترسيخ تلك العقيدة بداخلهم .

ثم تجلت الدائرة الوسطى من الصراع، لنجد هذا الصراع المادى (الواقعى) وقد تمثل فى الزمان والمكان الذى تدور حوله أحداث الرواية وهو(تونس ولبنان)،أثناء احتلال إسرائيل للبنان فى عام (١٩٧٨) (حرب لبنان).

ونجد أن تلك الصراعات قد نشأت من رحم الصراع الأكبر ، وهو دائرة الصراع الكبرى فى الرواية وهو الصراع (الحقيقى فى ظاهره، الوهمى فى جوهره) ، هذا الصراع العقائدى بين (الديانات الأخرى والإسلام)

من ثم نستطيع القول أن تلك الدوائر تفضى كل واحدة منها إلى الأخرى ، من الأصغر إلى الأكبر والعكس)،فنجد أن مستويات هذا الصراع أشبه بالدوائر ، التى تنير لنا الطريق لتلك الدلالات المركزية التى دارت حولها تلك الرواية بعناصرها ، وجوانبها المختلفة ، فعبر الراوى فى كل

مشهد من مشاهد تلك الرواية عن إحدى تلك الدلالات لنجد أن المضمون العام للرواية يدور فى ذلك الفلك ، وقد تجلت تلك الدلالات :

أولًا: فى (التعريف بالمجتمع اليهودى العربى) .

ثانيًا : (المقاومة من أجل الحصول على الحق ، والدفاع عن كل ما هو مغتصب من فكر ونفس ودين ووطن).

ثالثًا : (الحق فى الاختيار) ، والحديث حول تغيير فكرة الحتمية والقدرية .

رابعًا : (المزج ما بين الحب ، والحرب ، والإيمان) .

واستطاع الراوى أن يرسم بالكلمات صورًا متحركة للأزمنة والأحداث والشخصيات ، فخلق تلك اللوحات الوصفية التصويرية فى كثير من الأحيان ، والتى ساهمت فى تنقل القارئ بين مشاهد القصة وأحداثها وشخصياتها فى سيناريو متناغم يشبه السيناريوهات السينمائية التى تجعل القارئ يمزج بين العبارات والتخيل ، فى حركة ديناميكية يفضى كلًا منها إلى الآخر عبر الأحداث ،وكأنه يعايش الحدث ويتفاعل تفاعلًا حيًا مع شخصياته من خلال الأسلوب .

وقد تجلت رسالة الراوى واضحة فى إيمانه بدور الحوار ، خطابًا جديدًا بديلًا عن خطاب العنف ، هذا الخطاب الذى يجب أن يهتم بالإنسان أولًا .ما له وما عليه ، تجاه نفسه ، ثم الآخرين .

فالراوى يحاول بشتى السبل الترسيخ لثقافة جديدة فى ضوء حرية الفكر، والعقيدة ، ونزع الحساسية الدينية بين المجتمعات .

فالتعايش ليس شـرطه الاتفـاق علـى ديـن ، وهـذا بـدوره ترسـيخ للعلمانيـة الوسطية (فالدين لله) .