

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مجلة علمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي بجامعة البنات الأردنية الأهلية

ذو القعدة ١٤١٧هـ / آذار ١٩٩٧م

المجلد ١ / العدد ٢

هيئة التحرير

رئيس التحرير

أ. د. فهمي جدعان

أمين التحرير

أ. د. محمد حُور

أ. د. عليه عبد الهادي

أ. د. وديع العبد

د. فوزي العكش

د. علي حجّاج

كل ما ورد في هذا العدد من مجلة « البصائر » يعبر عن وجهات نظر الكتاب أنفسهم ، ولا يعبر بالضرورة عن وجهات نظر هيئة التحرير ، أو سياسة جامعة البنات الأردنية الأهلية

المراسلات باسم رئيس التحرير
مجلة البصائر
جامعة البنات الأردنية الأهلية
ص.ب (٩٦١٣٤٣)
عمّان (١١١٩٦) - الأردن



الاشتراك السنوي في المجلة

١ . الأردن :

أ . للأفراد : (٥) خمسة دنانير أردنية
ب . للمؤسسات (١٠) عشرة دنانير أردنية

٢ . الخارج :

أ . للأفراد : (١٠) عشرة دولارات أميركية
ب . للمؤسسات (٢٠) عشرون دولاراً أميركياً

- ٧ . د . إبراهيم الفيومي الحداثة من خلال التراث قراءة في رواية «هاتف المغيب» لجمال الغيطاني
- ٣٧ . د . خليل الشيخ تجربة المرض بين سيلثيا بلاث وأمل دنقل : مثل من دراسات التوازي
- ٦٧ . د . بسام قطوس استراتيجية التفكيك مقدّمة نظرية وإجراء تطبيقي
- ٨٩ . د . حسن جميل طه / آراء طلبة الجامعات الأهلية المختلطة في منطقة عمّان الكبرى حول برامج تعليمهم الجامعي
- ١٤٣ . د . بلال الجيوسي الاتجاهات السائدة في مناهج رياض الأطفال في الوطن العربي
- ١٧٧ . د . محمد رجب الجابري تقييم البرمجيات التعليمية
- ٢٠١ . د . راشد محمد سلامة التنبؤ بأسعار الأسهم المتداولة في سوق عمّان المالي

البحث من خلال التراث فراغة في رواية « هاتف المغيب » لجمال الغيطاني

د. إبراهيم الفيومي

قسم اللغة العربية - جامعة اليرموك

ملخص

يقوم هذا البحث على رصد عناصر الحدائث من خلال التراث الذي وظّفه جمال الغيطاني بكثافة في رواية « هاتف المغيب » بعيداً عن التبعية للرواية الغربية أو التقليد الأعمى للتراث ، مما جعله من رواد الرواية الحديثة في الأدب العربي المعاصر .

HERITAGE AND MODERNITY
A CRITICAL READING IN AL-GHITANI'S NOVEL:
“Hatif al - Maghib “

Dr. Ibrahem AL-Fayoumi
Yarmouk University

Abstract

This essay aims at tracing the aspects of Modernity achieved by employing elements of heritage Jamal Al-Ghitani's novel : “Hatif al - Maghib” .

“ The essay sheds ample lights on how al-Ghitani, at least in this novel technicality , which makes him one of the pioneers of modern Arab novelists.

مقدمة

شغل مصطلح « الحداثة » الدارسين والنقاد شرقاً وغرباً ، فألفت فيه كتب وأطروحات عديدة ، وخصصت له بعض الدوريات العربية المرموقة أعداداً خاصة ، كما استقطب اهتمام الأكاديميين داخل الوطن العربي وخارجه .

وقد درس الباحث حنا عبود نظرية الحداثة عبر التاريخ وتجاوز حداثة الفن إلى ميادين أخرى (الحداثة عبر التاريخ - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٨٩) . وعرض أدونيس الحداثة بشكل مسهب في الجزء الثالث من كتابه « الثابت والمتحول » ، وأفاض في الحديث عن « صدمة الحداثة » (دار العودة - بيروت ١٩٧٩) ، كما أفردت مجلة « فصول » القاهرية عددين كاملين (العددان الثالث والرابع ١٩٨٤) ، حفلا بدراسات أكاديمية جادة وتطبيقات للحداثة على الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، إضافة إلى دراسات متعمقة لتاريخ المصطلح في التراث العربي والآداب الأجنبية .

وصدرت في الوطن العربي من محيطه إلى خليجه كتب متنوعة تناولت موضوع الحداثة برز من بينها كتاب إدوار الخراط « الحساسية الجديدة » (دار الآداب - بيروت - ١٩٩٣) قصر فيه الحديث على الرواية والقصة القصيرة ، وبسط مفهومه لهذين الفنين ، وأتبع الجانب النظري بتطبيقات ركّز فيها على فترة السبعينات في مصر التي سجّلت تحولاً عن الرواية التقليدية ، وتوجهاً قوياً نحو التمرد على الأشكال السابقة بله المعاصرة لها ؛ لأن تلك النماذج القديمة قد وصلت حد التكلّس والجمود .

ويذهب أنور لوقا إلى أن العرف جرى في لغة المثقفين على ربط مفهوم « الحداثة » بمفهوم الزمان ، فقسم المؤرخون أطوار الأمم عبر الزمان إلى عصور ثلاثة : قديم ووسيط وحديث ، وكأنّ الحداثة عندهم نقيض ما سبق في الماضي القريب أو البعيد . ولا يخفى ما في هذا التعريف من قصور ؛ لأنّ التقدّم في الزمان لا يعني بالضرورة خطوة إلى أمام والعكس صحيح (فصول - العدد الثالث - ١٩٨٤ - ص ٩٢) .

وعرض د. محمد عبدالمطلب ، في عدد فصول المشار إليه سابقاً ، للحداثة فوصفها بأنها تقوم على اختراق المؤلف وصولاً إلى الأمر المبدع (ص ٦٥) ، وقال أدونيس عنها : « الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهرياً رؤياً تساؤل واحتجاج . تساؤل حول الممكن ، واحتجاج على السائد » (نقلًا عن محمد برادة - فصول - العدد السابق نفسه - ص ٢١) . وما ينطبق على حداثة الشعر يكاد ينسحب على حداثة النثر .

وليس من شك أنه من الصعوبة بمكان وضع تعريف جامع مانع لهذا المصطلح ؛ لأن تيار

الحدائثة يجمع تحت لوائه اتجاهات متنوعة متباينة تجمعها سمات مشتركة ، وتفصل بينها فروق في الدرجة ، وتفاوت في النقاء ، إلا أنها جميعاً تكاد تلتقي عند الخروج على المؤلف ، واستخدام الرمز والأسطورة وتفجير اللغة وتثويرها (فردوس عبد الحميد - فصول - العدد الرابع - ١٩٨٤ - ص ١٤٧) .

وإذا كان إدوار الخراط قد جعل فترة الأربعينات من هذا القرن بداية لظهور البواكير الأولى للحساسية الجديدة التي لم يأب لها النقاد إلا في فترة الستينات وما بعدها ، فإن جمال الغيطاني يرفض هذه التسمية ويهاجمها بقسوة قائلاً : « بدأ جيلنا بالاحتجاج بعد هزيمة ١٩٦٧ التي أدت إلى ظهور روايات جديدة في الشكل والمضمون أطلق عليها البعض الحساسية الجديدة ، وهي تسمية أنا أرفضها لأنها سخيفة ولا معنى لها وغامضة » (صحيفة القبس - الكويت - ٣/٣/١٩٨٨) .

ويشير الغيطاني إلى انتماءه لجيل الستينات من الشباب المثقفين الفقراء والمقهورين الذين ينتمون إلى أكثر من اتجاه في الرواية أحدها هو العودة إلى التراث العربي الرسمي والشعبي ليس من منطلق رفض الأدب العالمي أو رفض الأدب الغربي ، لكن من منطلق تأهيل الشكل أو من منطلق تأسيس رواية عربية حقيقية .

ويدلّل الغيطاني على سلامة النهج الذي اختطه لنفسه بالتفات النقد إليه واحتفائهم بهذا الاتجاه الجديد ، وتوجه نجيب محفوظ نفسه في عشرين السنة الأخيرة نحو توظيف التراث كما يتضح من عناوين بعض رواياته . ويرى الغيطاني أن التراث العربي يحوي طرقاً للقص والتعبير يتفرد بها الأدب العربي ، كما أن جميع وسائل السرد الحديثة يمكن أن نلتمسها في تراثنا العظيم كاختلاط الأزمنة وتداخلها وتوافقها وغير هذا كثير .

وأشار د . محمد الباردي إلى أهم الملامح التي تميز روايات جيل جمال الغيطاني فقال : « يدرك قارئ جمال الغيطاني ومجايليه توق هؤلاء إلى التجديد ، يحركهم هاجس الخروج على الأنماط السردية السائدة في عصرهم ، ويعلمون أنهم يعبرون عن تجربة جيل غنية عميقة مليئة بكافة التناقضات والأزمات » (الرواية العربية والحدائثة - ص ٦٦) * .

وتطفح روايات الغيطاني بالأفعال التي تتجاوز الواقع والمنطق ، وتحدث تردداً وشيكاً لدى القارئ ، إذ في نفس الوقت تحيل فيه على عالم الناس والأحياء ، تحلق في أجواء المغالاة التي تصل أحياناً مستوى اللامعقول لتعكس بالرمز ما يجري من أحداث على أرض الواقع .

* المراجع التي لم توثق بشكل مفصل في المقدمة وردت مفصلة في ثبت المصادر والمراجع .

ويجردّ الغيطاني الكثير من شخصياته من أسمائها ويكتفي بذكر بعض صفاتها ، كما يشحن بعضها بدلالات رمزية صوفية أو أسطورية أو دينية ، إضافة إلى تركيزه على موضوع الرحلة ، حيث تكون الشخصية المحورية في الرواية ضيفاً على المكان تباشره مباشرة المكتشف أو الملاحظ أو الباحث . ومن سمات الحداثة عند الغيطاني تحطيم الزمن من خلال التقاطع والقفز والتداخل ، كما نراه يخاطب القارئ مباشرة ليصبح مشاركاً للكاتب في الهموم المطروحة (بتصرف عن : الرواية العربية والحداثة - ص ١٨٨ وما بعدها) .

ولا يتعدّد . محمد بدوي في أطروحته المميّزة حول الرواية الجديدة في مصر عن مجمل آراء د . محمد الباردي ، بيد أنه يضيف إليها أجواء الغيطاني إلى الموروث المدون وبخاصة طرائق القصّ التاريخي لدى «ابن إياس» ، حيث يضحي التاريخ قناعاً ، ينظم انفعال منتج النصّ إزاء واقعه ، ويمنحه إمكانيات النظر إلى الواقع المعقّد من زوايا متعددة . ولا يعني هذا أن الغيطاني يقوم بمحاكاة نصوص معيّنة رغبة في الفرار من محاكاة الواقع ، وإنما هي محاولة جديدة لصياغة الواقع عبر طرائق تنتمي له ، فتساعد على تجليته وإثمائه نصياً ، دون تبسيط أو تزييف « (الرواية الجديدة في مصر - ص ٢٠) .

ومن سمات روايات الغيطاني التي توحى بالتناقض الظاهري تركيزه على الجنس الذي يصل أحياناً حدّ الشبقية ، إضافة إلى ولعه الخاص بالتجربة الصوفية التي تحقق له نوعاً من الإندماج التام والانصهار الكامل مع الناس وكل موجودات هذا الكون . ولعل التجربة الصوفية التي يعيشها الغيطاني بكل أحاسيسه ووجدانه ومن خلال معاناة مضيئة ووعرة عاشها في طفولته وفي علاقته الحميمة مع أسرته ، هي نفس العلاقة التي شكّلت بعد ذلك مدخله الخاص إلى كل تجاربه في معترك الحياة - هذه التجربة جعلت من أعماله كلها ، وليس كتاب التجليات فحسب ، عالماً مغرقاً في الذاتية ، وفي حالة اتحاد متواصل شبه جسدي مع كل ما يعالج من موضوعات (محمد الكردي - مجلة إبداع - القاهرة - ع/٧ - ١٩٩٥ - ص ٢٧) .

ولسوف يكشف البحث عن العناصر التراثية التي ظهرت بقوة في «هاتف المغيب» ، كاستلهاام التاريخ وبعض أساليب السرد ، وحشد الغرائبي المدهش وتماهي بعض الشخصيات المحورية مع ابن عربي والخضر عليه السلام ، إضافة إلى الإشارات الصوفية الواضحة ولغة التراث المميّزة .

أما ملامح الحداثة ، فقد تجلّت في الخروج على الروايات التقليدية من محمد حسين هيكل إلى نجيب محفوظ ، حيث لم يتعامل الغيطاني مع التاريخ شأن جرجي زيدان أو محمد فريد أبو حديد أو طه حسين وغيرهم ممن وضعوا النموذج الغربي للرواية نصب أعينهم .

ومن سمات الحدائثة عند الغيطاني توظيف الرمز والأسطورة كأقنعة للوصول إلى غاياته في إدانة الواقع المتردي والتعبير عن تناقضاته الحادة .

ولم يتنكر الغيطاني للرواية الأجنبية ، بل حاول الإفادة منها ، فقرأ ديستوفسكي وجوركي وتشخوف وغيرهم ، إلا أنه رفض التبعية وأثر الأشكال التراثية التي أخضعها لبعض أنواع التعبير الحديثة التي منحته حرية أكثر في التعبير (صحيفة القبس - ٣/ ٣/ ١٩٨٨) .

وتعكس الرواية في جانب منها تأثره بالنظرية النسبية في حديثه عن الزمن ، كما يتضح تأثره بروايات الخيال العلمي في إشارات واضحة إلى بعض منجزات العلم المذهلة التي يتوقع حدوثها في المستقبل ، إضافة إلى حركة الزمن في الرواية التي كانت تسير في خطوط متعرجة ومتماوجة متداخلة على عكس الرواية التقليدية التي تؤثر الخط المستقيم في الغالب .

إنّ هذه السمات المميّزة لرواية « هاتف الغيب » ، إضافة إلى سمات أخرى سترد في ثنايا البحث ، تعطي مؤشرات واضحة إلى أن جمال الغيطاني جمع بين استلهام التراث وتوظيفه بوعي ، ولم يغفل عن الاستفادة من منجزات الرواية خارج الوطن العربي لتكون للرواية العربية الحديثة شخصيتها المستقلة المميّزة ، كما هو حال الرواية في أمريكا اللاتينية التي استطاعت أن تحقق منجزات لفتت إليها أنظار العالم من خلال العودة إلى الجذور إبداعاً لا اتباعاً ، بيد أن كل زيادة هي مغامرة محفوفة بالمخاطر والمفاجآت .

١٠.

ولج جمال الغيطاني عالم الرواية من باب القصة القصيرة ، حيث كتب ثلاث مجموعات قصصية قبل أن يكتب روايته الأولى « الزويل » سنة ١٩٧٥ ، ولم ينقطع عن كتابة القصة القصيرة بعد تألقه في ميدان الرواية ، كما أشار إلى العلاقة الحميمة التي تربط بين الفين : «لقد اكتشفت مع الزمن أن القصص القصيرة غالباً ما تكون تمهيداً لعمل روائي كبير»^(١)

وقد أقبل الغيطاني على المطالعة بنهم منذ نعومة أظفاره على الرغم من فقره المدقع ، وكان تعرفه إلى « الشيخ تهامي » بائع الكتب نقلة كبرى في مسار قراءاته ، إذ أتيح له أن يطلع على الملاحم والسير الشعبية و « ألف ليلة وليلة » ، وسلسلة جرجي زيدان التاريخية ، إضافة إلى بعض كتب التاريخ « كحياة محمد » لمحمد حسين هيكل و « تاريخ مكة » للأزرق و « تاريخ ابن كثير » وغيرها . وأتاحت له زيارته المتصلة لدار الكتب المصرية ، وهو في الثالثة عشرة ، أن يقرأ طائفة من الكتب المترجمة كان للرواية الروسية منها حصة الأسد ، إضافة إلى « كافكا » و«بروست » وغيرهما من الكتاب الغربيين^(٢) .

واستطاع الغيطاني أن يصهر هذه القراءات التراثية والأدبية في بوتقة واحدة ، ويقدم مجموعة من الأعمال الروائية جعلت منه رائداً من رواد الرواية الحديثة في مصر بشهادة العديد من النقاد .

ويحدثنا الغيطاني عن طموحاته المبكرة وإحساسه بضرورة خلق أشكال فنية لرواية تستمد عناصرها من التراث العربي الذي توجه إليه نظراً لاهتمامه المبكر بالتاريخ ، ونشأته في حي شعبي من القاهرة القديمة يزخر بالمساجد والأسبلة والبيوت العتيقة ، والأهم من ذلك كله علاقات الناس التي ما تزال في جوهرها تمت إلى زمن آفل^(٣) .

وألحها جس التجديد على كاتبنا ، فأورثه قلقاً متصلاً بحثاً عن شكل روائي جديد ، لا من أجل خلق ذلك الشكل فحسب ، بل من أجل إيجاد شكل تتوفر فيه مساحة أكبر من القدرة على التعبير والحريّة ضمن إطار الفن الروائي ، كما أن لجوءه إلى مثل هذا الأمر كان نوعاً من المراوغة يتقي به عسف السلطة^(٤) .

وعلى الرغم من قراءاته الواسعة في كتب التراث ، إلا أن كتب التاريخ استهوته كثيراً وخص بالذكر كتاب « بدائع الزهور في وقائع الدهور » لمحمد بن إياس ، حتى أنه كان يعاود قراءته المرة تلو المرة ، ويسجل مقتطفات منه ، كما يشير إلى سر إعجابه بهذا المصنّف قائلاً : « أحببت طريقته التلقائية في السرد وتعبيراته ، ووصفه للحوادث وتعليقه عليها . وحتى الآن لا أدري عدد المرات التي قرأته منها »^(٥) .

وهذا التعلّق بالتاريخ دفع الغيطاني إلى توظيفه في كل رواياته بأساليب متنوعة وأقذار متفاوتة ، يصدر فيها عن وعي عميق بحركة الزمن العاتي المدمر الذي لا يقهر ، كما أن التاريخ بالنسبة له هو الزمن .

وقد لاحظ أن بعض الفترات التاريخية الماضية من التاريخ العربي والإسلامي تتوازي مع فترات معاصرة بشكل مذهل ، وضرب مثلاً على ذلك بهزيمة المماليك أمام الأتراك ، والهزيمة الساحقة التي لحقت بالأمّة العربية عام ١٩٦٧ ؛ مما دفعه إلى تبني وجهة نظر ابن خلدون في نشوء الدول وأرتقائها ، ثم ضعفها واندثارها بسبب الركون إلى الدعة والإنغماس في الترف ، وهذا ما تعكسه رواية « هاتف المغيب »^(٦) ، التي سنرصد عناصر الحداثة فيها ، ومدى علاقتها بالتراث الذي وظّفه الكاتب بكثافة بعيداً عن التقليد الأعمى .

وتنهض رواية « هاتف المغيب » على رحلة مزعومة تبدأ من القاهرة ، ويقوم بها أحمد بن عبدالله الجهيني إثر سماعه هاتفاً يأمره بالرحيل إلى موضع تغيب فيه الشمس (الرواية ، ص ٢١٨) (٧) .

ويمثل أحمد للهاتف الغامض ، ويلتقي بالصدفة المحضة ، التي تلعب دوراً بارزاً في الرواية ، مع قافلة راحلة ، فينضم إليها ، ويحتضنه أمر القافلة ودليلها ، ويكتسب العديد من الخبرات عبر سيل من الحكايات والغرائبيات ، لعل أشهرها حكاية شيخ الطيور ، والد أمر القافلة ، العالم العارف بأصناف الطيور وأسرارها ، والعاشق لأنثى من إنائها تقطن إقليماً بعيداً .

وأغلب الظن أن هذه المرحلة الأولى من الرحلة التي امتدت أربعين يوماً ، والعدد له دلالاته الطقوسية ، ترمز إلى مرحلة الحضارة والتعليم والعلاقات الإنسانية النقية الأولى في تلك المسيرة إلى مغرب الشمس^(٨) . وبعد مفارقة القافلة يمضي وحيداً في صحراء مقفرة موحشة ، إلى أن يصل إلى واحة « أم الصغير » المحطة الثانية في طريقه إلى المغرب ، والتي تحفل الحياة فيها بكل عجيب وغريب : فسكانها لا يزيدون أو ينقصون ، وعاداتهم وتقاليدهم وطبورهم ونمط عيشهم تخرج عن المألوف . ويطيب المقام لأحمد في الواحة التي نرجح أنها ترمز لمرحلة البداوة والتلقائية والبساطة ، ويتزوج من فتاة جميلة يحبها . وقبل أن تضع حملها بشهرين يأمره الهاتف بالرحيل ، فيودع الواحة ويضرب في أعماق الصحراء ، حيث تكون المفاجأة الكبرى عندما يجد صفوفاً من الرجال والنساء في انتظاره على تخوم إقليم متحضر يتولّى فيه زمام الأمور صدفة وسط احتفالات رائعة ، ويعيش فترة منعمة ، وكأن الكاتب يشير بالرمز إلى ما ذهب إليه ابن خلدون في معرض حديثه عن أعمار الدول وطبيعة العمران^(٩) ، وأشار إلى أن الدولة إذا ما وصلت إلى ذروة القوة وركن السلطان إلى النعيم سرى الضعف في كيانها ، وأخذت في الانحدار إلى أن تتلاشى .

وتدور عجلة الزمان ، ويتعرض الإقليم لخطر خارجي ، فيأمر الرأس (أحمد بن عبدالله) بتعبئة الجيوش لصد الهجوم ، وهنا يأمره الهاتف بالرحيل ، فيواصل المسير نحو الغرب ويصل إلى أرض « العكاكزة » الذين يأتون كل منكر ، ويحلون كل حرام ، ويتحركون عرايا ، ويفرقون في التهتك والفجور إشارة إلى ما آلت إليه الأمور في الوقت الحاضر من استغراق في المادة وعبودية الغرائز على حساب الجانب الروحي . وتأتي مرحلة تالية هي مرحلة الظلال التي يكتنفها الغموض وتختلط فيها الرؤى والموجودات ، وتكون بمثابة تمهيد للوصول إلى مغرب الشمس على بحر الظلمات ، وهنا تدخل الرحلة في بداية النهاية .

ومجمل القول ، فإن الرحلة تبدو باطنية تعكس مراحل مختلفة من الوعي والإدراك والتطلع إلى المزيد ، كما أنها قد تعكس حركة التاريخ . وعلى الرغم من الإشارة إلى الواقع الخارجي التاريخي والجغرافي في أكثر من موضع ، كالإشارة إلى مدينة القاهرة وغيرها من المدن

القائمة والمندثرة ، بيد أن الرواية في معظمها توغل في حشد الغرائبي والسحري والأسطوري لتعكس من خلاله الحاضر المتردي للأمة العربية التي توالى عليها النكسات والهزائم والتمزقات . إن العالم المتخيل الأسطوري الخرافي الفنتازي يربط هذا العالم بشخصيات وأماكن واقعية ، كما يخفي ذلك القناع تحته هموماً ذاتية للكاتب وأخرى وطنية قومية ، وثالثة إنسانية يعرضها من خلال التلميح لا التصريح^(١٠) .

ويتجلى البعد الذاتي في «هاتف المغيب» من خلال إشارته إلى تاريخ ارتحال أحمد بن عبدالله الذي صادف يوم الأربعاء التاسع من شهر مايو عام ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين ، وهو نفس تاريخ ميلاد الغيطاني^(١١) ، والأهم من هذا تركيزه على تجربة السجن القاسية التي لم ينسها إذ يقول المرتحل : «كل الشدائد تهون إذا تلقّاها الإنسان بين جمع ، لكنها تعظم إذا قابلها منفرداً ، من هنا عرف الحكّام القساة قلوبهم ، الغليظة أفئدتهم ما يعنيه حبس المرء منعزلاً ، ممنوعاً من الحوار حتى مع نفسه ، عندئذ تسهل الإحاطة به»^(١٢) .

ويعود فيؤكد على التجربة من جديد على لسان كاتب الرحلة جمال بن عبدالله الذي يقول : «ألّمت بي محنة أول فتوتي ، دفعت بي إلى السجن السلطاني . في اليوم الأول لتقييدي وضعوني عند المدخل المؤدّي إلى غرف الحبس المعتمة»^(١٣) .

ولا تغيب عن الغيطاني ذكرى تلك الأيام الحالكة التي قضّاها في السجن إذ يقول في إحدى مقالاته : «عانيت المهانة عندما سجنّت عام ١٩٦٦ وعُدّبت وتلقيت الصفع والركل ، وسمعت بأذني سبّ والذي ، أنا الأسير الذي لا يمكنه الردّ . مهما مرّ من الوقت لن أغفر للجلّادين الذين ألحقوا بي ذلك أبداً»^(١٤) .

وليس من شك أن تجربة السجن جعلت من الحرية محوراً رئيساً تدور عليه معظم رواياته : «إنني أعتبر الحرية من أهم المحاور التي تدور حولها همومي ، وكثيراً ما أشعر بالحزن لأنني جئت في زمن لا يتوفّر فيه القدر الأدنى من الحرية في كل المستويات»^(١٥) .

إن إستلاب الحريات في الرواية جاء نتيجة تلقائية للعسف السياسي واستبداد الحاكم المتسلّط وفساد البطانة وخنوع الرعية ، وهذا ما نستشفه منذ الصفحات الأولى من «هاتف المغيب» ، حيث يحكي لنا جمال بن عبدالله كاتب الرحلة عن الأخوة السبعة الذين خرجوا ولم يعودوا ، بيد أن بعضاً من القوم يشيعون يقينهم بعودتهم يوماً ، وأن كل شيء سيبتدل فور قدومهم من جهة الغرب . «تردّد هذا خفية ، ولو وقع الجهر به لعوقب قائلة وجرى له مكروه . مولانا اعتبر دعاويهم مخالفة للملّة»^(١٦) .

والفقرة السابقة توحى بفكرة المخلص المنقذ التي شاعت بين الشعوب المضطهدة عبر

الزمان ، إضافة إلى اتخاذ السلطان مخالفة الدين ذريعة لقمع المعارضين الناقمين على الأوضاع القائمة .

وكما ابتدع الغيطاني جهاز البصّاصين في رواية «الزيني بركات» للتجسس على الناس ، بما في ذلك أخصّ أسرارهم الشخصية ، يشير في «هاتف المغيب» إلى رغبة «الرأس» في أن يعرف عن شعب الإقليم أدقّ التفاصيل ، بما في ذلك ما يجري في غرف النوم ، إذ يقول : «كنت متشوقاً راغباً باستمرار في الإطلاع على كل ما يجري داخل البيوت ، عندما يخلو المرء إلى نفسه أو إلى أهل بيته ، خاصة ما يدور في المخادع» (١٧) .

ولحاكم الإقليم سلطة مطلقة : «له كل ما يسعى حياً على أرض الإقليم ، كل ما يطير في هوائه ، أو يسبح في مائه ، وأول المخلوقات النساء ، كلهن ملك يمينه» (١٨) . ومما شجّع على الظلم والتجبر بطانة فاسدة ورعية خانعة راضية مستكينة : «أتحدّث كيفما اتفق ، فيأخذون هم ما يتساقط مني ليجعلوا منه الدرّ والجوهر . . . لا يجسر مخلوق على إبداء ملحوظة ، فما أنطقه يتمّ الإصغاء إليه» (١٩) .

وتعكس الرواية ، في جانب منها ، رؤية فلسفية تتمثل في الإيمان بأن الإنسان مسير في كثير من الأمور التي تحكمها الأقدار نحو قول أحمد بن عبدالله : «هو مأمور ، مدفوع ، مسوق ، مرغم على الرحيل» (٢٠) ، كما يقول في موضع آخر : «لم أر نفسي إلا مغترباً مهاجراً على غير طوعي» (٢١) .

وتنتشر في الرواية إشارات صوفية واضحة (ص ٣٦١ ، ص ٣٦٢ ، ص ٣٨١) ، حيث اعترف الغيطاني أنه ليس متصوّفاً في سلوكه ، لكنه متأثر بفكرهم وخاصة ما يتصل بالتجلي وتجاوز الزمان والمكان (٢٢) .

وركّز الكاتب بشدّة على الجنس الذي ورد مكثّفاً في الرواية وربطه بعض الدارسين بالتجربة الصوفية (٢٣) .

ويرتفع الغيطاني إلى آفاق إنسانية عندما يعرض للزمن الذي لا يقهر ، واللحظة التي تفرّ من الإنسان فيستحيل استعادتها (ص ٢٦٦ ، ص ٤٨٦) ، كما يقف مشدوهاً أمام الموت الذي خطف والده فغشيته رهبة لم تفارقه منذ تلك اللحظات المروّعة : «سمعت الصراخ يمتدّ ، صعدت إلى السطح ، الوقت ما بين العصر والمغرب . لمحتهم يخرجون الجثمان ملفوفاً لا يظهر ملمح منه» (٢٤) .

وفي الرواية دعوة صادقة لإنصاف المظلومين ، وإلحاح شديد على موضوع الحرية التي لا بدّ أن تتوقّر لكل المخلوقات : «عاهد شيخ الطيور ربّة ، والتزم ألا يتسبّب في تقييد حرية أيّ

مخلوق ، خاصة الطيور» (ص ٢٣٢) .

وتؤكد سامية أسعد على هذا الجانب الذي يسم روايات جمال الغيطاني فتقول : «بتجلى البُعد الإنساني في روايات الغيطاني في امتهان الإنسان وسلبه حرّيته والتجسس على أسراره الشخصية» (٢٥) .

لقد عرض الكاتب كل هذه المضامين من خلال الفتازيا التي تعكس بالرمز نزوعه إلى عوالم بديلة للواقع المتردي الذي يتوازي فيه الواقع الروائي مع الواقع التاريخي عبر إشارات سريعة مقتضبة ، كما تعكس «هاتف المغيب» في صورتها العامة نظرة قائمة ، إذ تشير إلى أن الإنسان قد يصل إلى ما ينشد الوصول إليه أحياناً ، ويصل إلى حيث لا يريد غالباً ، وربما تردّ تلك النزعة التشاؤمية إلى ما شهدته فترة الستينات والعقود التالية من أحداث جسام على الصعيدين المصري والعربي (٢٦) .

٢.

قدّم الغيطاني في روايته سلسلة من الأحداث ، وحشداً من الشخصيات تجمع بين الواقعي والمتخيّل ، ويتداخل فيها التاريخي مع الأسطوري محطماً بذلك قالب التقليدي للرواية العربية الذي تقوم فيه الأحداث على قانون السببية ، كما تكون الشخصيات مستلّة من دنيا البشر . وتتضاءل الأحداث الواقعية أمام الغرائبية المدهشة ، كما تشكّل الشخصيات التاريخية نسبة ضئيلة ، إذا ما قيست بالشخصيات الأسطورية والكائنات الخرافية التي استخدمها الكاتب أفنعة يعبر من خلالها عن رؤيته الخاصة .

ومن الأحداث الهامة التي وقف عندها ، وتمثّل جانباً من سيرته الذاتية ، سجن كاتب الرحلة جمال بن عبدالله وما عاناه من إذلال ومصادره حرية (ص ٢٦٢) ، وموت والد أحمد بن عبد الله (ص ٤٥٣) ، ووفاة أمه التي عانت كثيراً في حياتها (ص ٤٠٢) ، إلا أن الجانب الذي يطغى على الأحداث هو كل عجيب وغريب ، كما أن أهم الأحداث التي شهدتها الرواية تحكّمها الصدفة التي توحي بعشبة الحياة من ناحية ، وإرادة الإنسان المعطّلة تجاه العديد من الأحداث التي تقع له ولا يملك التحكم فيها .

وتتوزع شخصيات الرجال في الرواية على شرائح يتصدرها أحمد عبدالله الذي قام بالرحلة ، يليه كاتب الرحلة جمال بن عبدالله وهو مغربي مقعد كان يبحث عن المغيب بواسطة خياله ؛ مما يرجّح أن الشخصيات الثلاث : الكاتب والروائي والمرتل وجوه متعددة أو تجلّيات لشخصية واحدة ظلّت ممتدة من أول الرواية إلى نهايتها ، كما جاءت نامية متطورة فاعلة في

الأحداث . ويمثل الشريحة الثانية بعض الشخصيات التاريخية والدينية العابرة التي يذكر بعضها بإسمها الصريح كالبخاري ومسلم والدارقطني وأبي هريرة والنسائي والسلطان سليم وقنصوة الغوري وغيرهم . ويلجأ للرمز في عرض بعض الشخصيات كشيخ البحر الذي تتماهى شخصيته مع ابن عربي (ص ٣٧٢) ، كما يتماهى بعضها مع شخصية الخضر عليه السلام (ص ٢٧١).

ومن الملاحظ أن معظم أسماء شخصيات الرواية «صفاتية» يشتق بعضها من طبيعة الشخصية أو موطنها أو حرفتها كالرجراجي ربان البحر الذي استوحى اسمه من رجرجة الأمواج (ص ٢١٠) ، وشيخ الطيور العالم بأحوال الطير (ص ٢٣١) ، وقصاص الأثر المتمرس بعلم القيافة (ص ٢٧١) ، وأمر القافلة والحضرموتي (ص ٢٣٩) ، وغير هذا كثير (٢٧).

وهذا الإتجاه في تصميم الشخصية يدل على إثبات ذات إنسانية واحدة لها تجليات عدة ، وهنا نذكر ، على سبيل التمثيل ، شخصية قصاص الأثر الذي عاصر الرسول ، صلى الله عليه وسلم ، وسعى إليه رواة الحديث ، وحارب في بلاد ما وراء النهر ، كما كان آخر المنسحين من غرناطة قبل تسليمها إلى ملك قشتالة (ص ٢٧١) .

ويؤكد الراوي تلك التجليات المتعددة للشخصية الواحدة إذ يقول : « يتخذ الأكبرى مرة هيئة أسد ، ومرة ينقلب إلى فراشه رهيفة ، ومرة يصير سحابة معلقة أو ضوءاً سارياً في العتمة أو زهرة ناتئة من الصخر لها ترديد ورجع » (٢٨) ، وهذا يشير إلى تداخل العنصر الصوفي مع العنصر الأسطوري في تكوين بعض الشخصيات . وليس للغيطاني منهج واحد في تقديم شخصياته أول مرة ، فقد يعرضها عبر تقرير مباشر يصف بعض ملامحها الخارجية نحو قول الراوي يصف الحضرموتي : «نحيل جداً ، طويل كأنه نخلة ، بارز عظام الرسغين والساقين» (٢٩) .

وقد يقف التقرير عند بعض الصفات النفسية للشخصية مثل قول الراوي يصف الرجراجي : «أقدم ربابنة البحر في النواحي ، العالم بأحوال الموج ، وخطوط الطول والعرض ، وموقع النجوم» (٣٠) ، كما يجمع التقرير أحياناً بين بعض الصفات الخلقية والخلقية كوصف أحمد ابن عبدالله لزوجته الواحية : «أرى هدوء محياها ، نظرها المتمهل ، تحننها في أويقات صفوي» (٣١) .

وهذا الحديث عن زوجة المرتحل يقودنا إلى شخصية المرأة في الرواية ، حيث عمد الكاتب إلى تهميشها وركّز أشد التركيز على محاسنها الجسدية وجمالها المادي ، وأسهب في وصف الجانب الجنسي نحو قول أحمد بن عبدالله : «واجهتني سافرة ، حسرت ثوبها عن منحني كتفيها الملساوين ، لاكتمال عربيها عندي رعدة ، أصخت السمع إلى فوره تفتحها ، هدير التقلب

والاكتمال ، رفرقة القربى ، شبّ عندي حريق . . . جرى توحدنا حتى صرت لا أدري أطرافي من أطرافها ، لا يبين جسمي من جسدها ، عبيرها من عبيري . . . » (٣٢) .

ولا تُذكر الأنثى في الرواية بأسمها قط تأكيداً على وظيفة المتعة التي تؤديها مهما كانت منزلتها الاجتماعية أو السياسية ، إذ ضحّت المرأة التي كانت تحكم الإقليم بكل شيء في سبيل غرائزها عندما وقعت في هوى قائد الجيش الغازي الذي واقعها ثم صحبها إلى بلاده (ص ٣٣٣) . وربما تعكس هذه المرأة شخصية شجرة الدر أو سجاح المنتبئة ، وكلا الصورتين توحيان بما يطعن في المرأة .

وكثيراً ما يشير إلى شخصيات جماعية نحو قول الراوي يصف نساء واحة أم الصغير : «كلهن فارعات ، مشرفات على الوجود من عل ، لم يتوقف عند واحدة بالذات . . . » (٣٣) . وفي موضع آخر يقول : «نساء كلهن سافرات ، جمالهن نادر لا مثيل له ، لم يرَ شهباً لهن في القاهرة أو البلاد التي مرّ بها» (ص ٢٩٠) .

وقد تضاربت آراء النقاد حول موضوع الجنس في الرواية ، فرأى فيه بعضهم وظيفة ترفيهية غايتها إراحة الذهن المكثود بمتابعة الرحلة العجيبة للمرتحل والمدون (٣٤) ، بينما رأى فريق آخر أن الجانب الجنسي في الرواية هو امتداد لطابعها الحسي الملموس ، ولذا يأتي وصفه دائماً للجنس في ملامحه وحركاته وتجلياته الخارجية ، وكأنما الشبق للحياة وانطفاء الموت الذي يأتي في نهاية الرحلة يشكلان معاً تجليين متناقضين لحقيقة إنسانية واحدة (٣٥) .

وفيما نرى أن الجنس في الرواية يأخذ وظائف عدّة ، إذ يرمز في بعض المواقف لأبعاد سياسية عندما يعلن «الرأس» عن رغبته في أن يعرف كل ما يجري في الإقليم خاصة ما يدور في المخادع (ص ٤٠٧) . ويعكس الجنس في خيال الأطفال صورة الحاكم اللاهي الذي يتركز همه في الملذات المادية المحصورة في الطعام والشراب والفراش : «عندما كان أحمد صبيّاً كانوا يجتمعون في الحارة ويتخيّلون السلطان أو أمير الأمراء . . . يتحدثون عن قدرته على الجماع أكثر من عشرين مرة في الليلة الواحدة . وأكله خروفاً محشواً بالدجاج ، وشربه صباح كل يوم كوباً فيه خلاصة مائه خصية غنم» (٣٦) .

ويأخذ الجنس في بعض المواضع صورة السخرية التي تصل حدّ التهكم ، عندما يحتفل الإقليم كله بعودة القدرة الجنسية للرأس بعد أن أصيب بالعجز المؤقت فترة من الزمن (ص ٤٣٢) .

ويرمز الجنس أيضاً إلى الحرية التي لا تعرف الحدود ، كما يشير إلى مدى الإنفلات الذي وصلت إليه العلاقات الجنسية في بعض الأقطار ، إذ يصف الراوي جانباً من الحياة الاجتماعية في

«العكاكرة» قائلاً: «القوم هنا لا ينعون بناتهم أو أولادهم قبل الاقتران من ممارسة الجنس . يمكن للولد مضاجعة الصبية عند البلوغ وعلى مرأى من والديه أو صحبه» (٣٧) .
وقد كان الكاتب في غنى عن العديد من المواقف التي يعرض فيها مواقف جنسية تصل حدّ الشبقية ، ولو تخفّف منها لما اختلّ بناء الرواية .

وتنتشر في الرواية الشخصيات والكائنات العجائبية التي تشمل الرجال والنساء والحيوان والطيور ، إضافة إلى الأشجار والثمار والأبنية وغيرها .

ونذكر من الرجال قصاص الأثر المشهور بسمعه الحاد وقدرته على النبوءة (ص ٣٧٥) ، والرجل الذي نبع الحليب من صدره فأرضع طفله بعد أن ماتت زوجته وهما يضربان في الصحراء (ص ٢٥٧) ، وكأن الحكاية ترمز إلى قوة الإرادة أو الكرامة المشهورة عند الصوفية (٣٨) ، إلا أن الأعجب من هذا كله الرجل الذي تزوّج نخلة عشقها (ص ٤٦٨) .

ويتحوّل بنا الراوي إلى عالم النساء ، فيعرض من الواحة التي زارها وأقام فيها بعض الوقت نساء يحضن حتى التسعين (ص ٢٩٠) ، وأخريات يضعن حملهن بعد أربعة شهور أو قرابة العام (ص ٢٦٦) ، والأشدّ غرابة تلك الصبية اليمامية التي كان أبوها إنسياً وأمها من الطير (ص ٣٦٦) .

ويمضي بنا إلى عالم الطير ، فنرى الهدهد الناطق (ص ٢٣٩) ، والعصفور الغريب الذي هامت به ابنة ملك البلغار (ص ٢٣١) ، والطيور التي لها ملامح آدمية (ص ٢٣٤) .

ومن المرجّح أن الكاتب استمدّ بعض هذه الكائنات العجائبية من مصادر شتى يحتضن بعضها التراث الشعبي والأساطير ، وبعضها الآخر يشير إلى المصادر التي يمتح منها قائلاً: «قرأت كتب السحر والتنجيم مثل «شمس المعارف الكبرى» ، و «تذكرة العارفين» وغيرهما . . . وهناك الأساطير العربية وخصوصيتها ، وحكايات الفولكلور والحكايات الشعبية . . . وهناك كتب العجائب العربية التي كان معظمها محاولة لتفسير بعض الظواهر الطبيعية التي كان الذهن البشري يعجز عن تفسيرها ، وأذكر كتاب عمر بن الوردي «خريدة العجائب» وكتاب إبراهيم بن مصيف شاه «مختصر العجائب» (٣٩) .

ويمكننا أن نردّ الكثير من الشخصيات والأحداث والحكايات العجائبية إلى أصولها التاريخية أو الدينية أو الشعبية أو الأسطورية ، إذ تجمع شخصية قصاص الأثر بين البُعدين الأسطوري والديني في علاقتها بالخضر عليه السلام ، وتلتقي شخصية الشيخ الأكبر في تجلياتها مع شخصية الشيخ محي الدين بن عربي ، كما تتصل حكاية الأخوة الذين اختفوا في ظروف غامضة وتوقّع عودتهم في المستقبل بفكرة المخلّص في أكثر من مذهب وملة . وتلتقي

حكاية الهدهد الناطق مع قصة سليمان وملكة سبأ . وهكذا يربط الغيطاني المتخيّل الأسطوري الخرافي الفتازي بالواقعي الحقيقي المعاش ليعبر عن رؤيته المتشائمة لما يجري على أرض الواقع العربي الذي وصل فيه التدهور حدّ اللامعقول (٤٠) .

ويردّ أحد النقاد انتشار العجائبية في روايات الغيطاني إلى ميل العربية للخوارق والمعجزات ، وتطور الفكر الصوفي وتشعباته من جهة ، وإلى البحث عن حقيقة أخرى غير مناقضة للواقع من جهة أخرى (٤١) .

٣.

يتجاوز الغرائبي الأحداث والشخصيات إلى عناصر الرواية الأخرى ، حيث يقوم الكاتب بتهشيم الزمن الذي يشكّل محوراً رئيساً من محاور الرواية ، ويتخذ منه موقفاً محدداً واضحاً إذ يقول : «إن الدهر هو همّي الأساسي بكل مسمياته . هذه المسميات إسم لشيء واحد ، شيء لا يقهر ، مجهول الكنه على الرغم من أننا نرى ملامحه وعلاقاته في كل ثانية تقريباً» (٤٢) .

ويعود اهتمام الكاتب بالزمن إلى انشغاله بالموت ، وإدراكه أن اللحظة الهاربة لا تعود أبداً : «ارتبط بها زمناً جميلاً غير مستعاد» (ص ٢٥٠) ، والفجر عنده أهم الأوقات ؛ لأنه يعني اقتران البداية والنهاية في الحياة والموت (ص ٢١٥) ، وقد شهدت الرواية أخطر الأحداث عند الفجر .

وتغطي الرواية فترة زمنية متطاولة تقدّر بعشرة قرون من تاريخ الإنسان العربي من خلال إشارات مقتضبة يشير بعضها إلى العصر الجاهلي وبعضها الآخر إلى العصر الأندلسي ، ثم يقفز إلى العصر الحديث عندما يشير إلى التاسع من مايو عام ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين (٤٣) . وهذا الامتداد الزمني جعل القفز ضرورة ملحة واختزال الزمان أمراً لا محيص عنه : «منذ خمسة قرون انتظر أهل الإقليم في الخلاء تسعين سنة بالتمام والكمال» (ص ٣٣٣) .

وتحفل الرواية بالعديد من الأزمنة الغرائبية نحو قول أحمد بن عبدالله : «الليل ينزل بغتة في الواحة ، ربما تبدأ العتمة في ذروة الضوء ، عند الظهر تلمع النجوم» (٤٤) ، أو يقول : «أشرقت الشمس في لحظة غروبها كما بدا للبعض» (٤٥) .

ويتجلّى الزمن الصوفي من خلال قول القيمّ مستشار الرأس في الإقليم : «إن خطوي لا يحسب بالزمن الذي يعرفه الخلق ، فما يبدو أنه استغرق ثلاث ساعات أو أربع ساعات ، يمكن أن يعادل بالحساب البشري أربعين أو ثمانين سنة» (٤٦) . وقد أشرنا إلى قصاص الأثر الذي اخترق الزمن المألوف فعمّر قروناً من خلال التجلّي الذي يتيح للشخصية أن تطوي الزمان والمكان

(ص ٢٧١) .

ويرتبط الزمان والمكان في الرواية بعري وثيقة لا تنفصم : «ما من زمان مستعاد إلا مرتبط بمكان ، وما من موضع متخيّل إلا متصل بلحظات سارية ، هذا ما خضت فيه طويلاً» (٤٧) .

ونرى الراوي يرصد الزمان والمكان في ضوء النظرية النسبية فيقول : «لو وقفت هنا في الواحة ، والآن ساعة ضحى ، سترى المؤذنين فوق مآذن القاهرة يدعون الناس إلى صلاة الظهر ، ألا يعني ذلك إمكانية رؤية اللحظة التي لم تحلّ علينا بعد ؟ . افرض العكس يا أخي ، لو أنك تطلّعت إلينا من فوق سطح الأزهر ، إذا نظرت الآن ، ستجد أفقنا في انتظار الشمس . ألا يعني ذلك أنه يمكن رؤية الماضي ؟ ألا يعني إمكانية رؤية ما هو قبل القبل أو بعد البعد إذا ما تأينا إلى نقطة قصوى في المكان ، هناك وراء هذا المحيط الأعظم ، أو عند ذلك النجم المعلق ؟» (٤٨) .

وتعكس الرواية حلم الإنسان على مرّ العصور بأن يوقف عجلة الزمان علّه يبلغ الخلود ، ولكن هيهات ! «من حكايات أهل الواحة المتوارثة أن أحد عقلائهم شرع في تدبير يبطيء به حركة الفلك تمهيداً لوقفها عند حد معيّن ، وبالتالي تحقيق الأزلية لسائر المخلوقات» (ص ٢٦٦) .

ويبدو أن بعض الأمنيات المستحيلة كانت الشغل الشاغل لأحمد بن عبدالله إذ يقول : «لم يهلكني إلا الحنين إلى ما لا يمكن إدراكه» (ص ٤٨٦) ، وهذا ما يتطابق مع موقف الراوي في «كتاب التجليات» (٤٩) .

وإذا ما تحوّلنا إلى المكان في الرواية ، فإننا نلاحظ أن الكاتب عرض لنا أماكن شتّى ، بعضها حقيقي قائم على أرض الواقع مثل مدينة القاهرة عاصمة الدنيا وبستان الكون (ص ٣٠٨) ، وبعضها الآخر وهمي مزعوم لا وجود له على خارطة . وتعيّج تلك الأماكن الوهمية بكائنات أسطورية أو سحرية عجيبة ، كما تؤكد الرواية على العلاقة الحميمة بين الإنسان والبيئة من خلال أنسنة المكان . وقد ارتكز الغيطاني في تشخيصه للمكان على قول الرسول صلى الله عليه وسلّم عن جبل أحد : «هذا جبل يحبنا ونحبه» (ص ٢٢٥) .

«إن العلاقة بالمكان تختلف من رواية لأخرى ، فقد يكون المكان مجرد إطار عام ، مجرد مسرح تتحرك عليه وفيه أحداث الرواية وشخصياتها . وقد يكون فضاء خارجياً ، ولكنه فضاء يقوم بينه وبين أحداث الرواية وشخصياتها تجاوب وانعكاس انفعالي متبادل» (٥٠) ، وهذا ما يتجسّد في «هاتف المغيب» حيث نجسّ بأن المكان كائن حي إذ يقول الكاتب على لسان الراوي : «لكل مدينة رائحة وعبير ، تماماً كالمخلوقات الحية الساعية» (ص ٣٣٧) .

وتحظى القاهرة القديمة بمكانة أثيرة لدى الغيطاني ؛ لأنه عاش فيها طويلاً وعرفها عن قرب ، حيث تبدو اللوحات التي صورّ فيها بعض الأحياء الشعبية في الرواية نابضة بالحياة تمّ عن

مهارة بالغة وحساسية فائقة نحو قول أحمد بن عبدالله مسترجعاً صفحة من الماضي : « . . . لكم استعداد الواجهات والمباني والمآذن وظلال القباب وتغيرات الضوء وعبير المقاهي ودكاكين الفاكهة والنقل الفارسي والزيوت النباتية والشموع مختلفة الأحجام وشموع الميدان . . . صبي ينام مستغرقاً أمام بوابة قيسرية ، وعربة يجرها حماران حزينا مستسلمان ، سيذكرهما فيما بعد عندما يدخل حديقة للحيوان في بلد ناء ويفاجأ بحمار معروض للقوم كأنه أعجوبة » (٥١)

واللوحة هنا تصوّر المكان كأنك تراه ، كما تقوم في جانب منها على المفارقة التي تكشف عن البون الشاسع بين مكانين تختلف فيهما نظرة الناس إلى الحمار ، كما يشير الوصف إلى حرص الكاتب على استيعاب تفاصيل المكان بكل أبعاده ؛ مما يهب القارئ إحساساً كاملاً بخصوصية البيئة .

وتحفل الرواية بالأماكن العجائبية التي طغت على الأماكن الواقعية المألوفة ، فهناك الجزر التي وصلها «الحضرموتي» ووجد فيها ثماراً ذات ملامح آدمية (ص ٢٤٢) ، والشجرة الضخمة التي يحتاج جذعها إلى أربعين رجلاً متشابكي الأيدي كي يحيطوا بجذعها (ص ٢٣٦) ، والسحابة العجيبة (ص ٢٦٨) ، وغير هذا كثير يعكس احتفال الكاتب المفرط بالمكان عبر تراكمية تصل حدّ الجرد الإحصائي ، إذ يحشد في فقرة واحدة ثلاثة عشر مكاناً تبدأ من بلخ وتنتهي بالكوفة (ص ٢٨٠) ، كما يذكر سبعة قصور دفعة واحدة (ص ٣٣٦) .

وترتبط بعض الأماكن في الرواية بإحياءات نفسه معينة كالصحراء التي توحى بالتيه والإنقباض والغربة : «مع الصحراء يبدأ لجة مختلفة . . . طفرت دموعه . لقي نفسه فجأة في الوضع عينه الذي يلحق بعض القوم إذ يخرجون مع العمار الماهول إلى الأماكن القصصية الموحشة» (٥٢) ، وهي في موضع آخر رمز الموت : «لحظة مواجهتي الشسوع الصحراوي بمفردي بعد مفارقتي القسرية للقافلة ، أدركت لأول مرة ماذا يعني العدم» (ص ٣٨٣) ، ويوحى السجن بجو المعتم وخبز العطن الجاف بالضيق والحصار واستلاب الحرية (٥٣) .

ويشي العالم العجائبي الذي بناه الكاتب بتأثره بعض قصص الخيال العلمي التي تقوم على استشراق المستقبل وما ستؤول إليه الحياة في ظلّ المنجزات التكنولوجية المذهلة ، كالإقليم الذي يحتجب عن الأنظار إذا ما تعرّض لخطر خارجي (ص ٤٠٠) ، والزهور التي لا تذبل إلا بعد عشر سنوات (ص ٤١١) ، وما شابه ذلك ؛ مما يشير إلى أن الكاتب كان يضع عيناً على التراث وأخرى على الحداثة ثم يقوم بالمزج بينهما فيأتي بشكل متميز يتكئ فيه على التراث مادة أولية ثم يتجاوزها إلى آفاق رحبة جديدة تقوم على التجريب والمغامرة .

يلاحظ القارئ منذ السطر الأول في الرواية أن أسلوب السرد يختلف عن الروايات الأخرى ، كما يذكر بأساليب كتب التراث القديمة التي تقوم على الحديث أو القول أو الحكيم . وإذا ما تتبعنا أساليب السرد في الرواية فإننا نلاحظ أنها قد تنوعت ، إلا أن ما غلب عليها مستويان متوازيان هما :

أ . مستوى أحمد بن عبدالله المرتحل الملبّي هاتف المغيب ، وله من السرد مكان الصدارة ، إذ تكرر ذكره في الرواية أكثر من سبع وعشرين مرة ؛ لأنه الشخصية المحورية الأولى في الرواية .

ب . مستوى جمال بن عبدالله المدون المغربي المقعد المسافر بخياله وتوقه ، والذي يتوحد في آخر صفحات الرواية مع أحمد بن عبدالله .

وتشبه العبارات التي يفتح بها الكاتب الفصل ، أو يوردها في ثنايا السرد الكتابة التاريخية القديمة وكتب السير والأعاجيب بأعماطها المتعددة التي تقوم على الإسناد وأسلوب الحكاية . وقد سار الغيطاني في سرده للرحلة على نهج يشبه في بعض وجوهه نهج ابن بطوطة الذي قام بالرحلة وسجلها ابن جزري ، مع فارق جوهرى هو أن ابن بطوطة كان يسجل أحداثاً وقعت وشخصيات عاشت وأماكن ارتادها وعرفها عن قرب ، بينما يمزج الغيطاني بين الحقيقي الواقعي والغرائبي المتخيل ، كما يتجاوز أسلوب ابن بطوطة إلى أساليب أخرى متعددة بعيداً عن التقليد الأعمى ، أو الاقتصار على قالب ضيق يحصر نفسه فيه حتى عدّه بعض النقاد مدرسة قائمة برأسها (٥٤) .

وقد لجأ الغيطاني إلى التمويه عندما أشار إلى أن أحمد بن عبدالله غادر موطنه يوم الأربعاء التاسع من مايو منذ خمس وأربعين سنة ، وهذا يتوافق مع تاريخ ميلاد جمال الغيطاني ، كما تتداخل شخصية جمال كاتب الرحلة مع أحمد في نهاية الرواية ، بحيث تصل حد التوحد ؛ مما يرجح أن الكاتب وأحمد وجمال تجليات لشخصية واحدة (٥٥) .

أما تيمة السفر التي تشكل ركناً أساسياً في السرد الروائي لدى الغيطاني ، فقد أدى فيها توالي الحكايات العجائبية إلى توسع دوائر السرد ، وإثارة فضول القارئ عبر التشويق والانجذاب إلى ذلك العالم السحري الغرائبي غير المألوف (٥٦) ؛ ليكون بديلاً للواقع المتردي الذي يتقاطع مع الواقع الروائي مرة ويتوازي معه أخرى عبر إشارات مقتضبة ، كحكاية سجن جمال كاتب الرحلة واسترجاع المرتحل صفحات من سيرته الذاتية (٥٧) .

وتتنوع العبارة التي يفتح بها كل مقطع من الرواية ، وتلتقي كلها عند الاعتماد على

أسلوب الحكيم الشفاهي نحو: قال ، أقول ، حدث ، حدثني ، غير أن الفعل المضارع «يقول» كان له الصدارة ، مما يعطي السرد دينامية تجعل من النص شريطاً سينمائياً تتتابع مشاهدته في عرض حاضر آني^(٥٨) ، كما تختتم المقاطع في كثير من المواضع بلازمة تتكرر نحو قول الراوي : « هذا معروف مجرب » (ص ٣٧٤) ، أو قوله : « هذا معروف متبع منذ الزمن القديم ، والأمر مجرب » (ص ٢٢٨) ؛ لإيهام القارئ أن ما يقصه عليه حقائق واقعة لا تقبل الشك .

ويأخذ السرد في الرواية خطأ متموجاً متعرجاً يتداخل فيه الواقعي بالمتخيل ليعبر الكاتب ، من خلال المزج ، عن رؤيته الخاصة في قضايا سياسية واجتماعية ونفسية وإنسانية تلميحاً لا تصريحاً . واستخدم الكاتب حديث النفس للتعبير عن هواجسه وآماله (ص ٣٤٨) ، كما لجأ إلى الاسترجاع ليستعيد صفحات في حياته في القاهرة (ص ٣٥٧) ، أو استحضار صورة الأم الحزينة التي رحلت بعد أن عانت كثيراً (ص ٤٠٢) . ووظف الغيطاني الحلم للتعبير عن رؤيا غامضة لأحمد بن عبدالله ، حيث استدعى شيخ مفسري أحلام الإقليم ليفك رموز الحلم العجيب (ص ٤٤٣) ؛ مما يذكرنا بحكاية يوسف ورؤيا عزيز مصر في القرآن الكريم .

ومن الظواهر اللافتة في «هاتف المغيب» ، استخدام الرقم (٧) ومضاعفاته بكثافة ، حيث ورد في الرواية تسعاً وثلاثين مرة ، ويتوزع على كافة الموجودات ، فهناك الأخوة السبعة ، والكتب السبعة ، والمقاطعات السبع ، والمدن السبعون ، والمجلات السبعمئة ، والنساء السبع ، والمرايا السبع ، والأجيال السبعة^(٥٩) ، وهذا يضيف على الرواية جواً سحرياً ، كما يوحي الرقم بالقداسة ، إذ يتكرر في الفكر الإنساني الديني ويتشرب في التراث الشعبي^(٦٠) .

وهكذا شكّلت أساليب السرد قوس قزح استخدم فيه الغيطاني ألواناً متنوعة قلبها على وجوهها ، وأثبت فيها مهارة فائقة بعيداً عن التقليد والتبعية ، وإن لم تخل تلك الأساليب من هنات صغيرة .

واقتضت طبيعة الرواية التي قامت على الرحلة أن ينحصر الحوار الخارجي في مواضع محدودة للغاية ؛ نظراً لعزل المرتحل أحمد بن عبدالله الذي كان في معظم الأحيان متوقفاً حول ذاته ، غارقاً في تأملاته أو ملذاته ، يقطع الصحارى الموحشة متنقلاً من غربة إلى غربة استجابة للهاتف الغامض .

ويتسم الحوار في الرواية بالقصر والتركيز والتأثر الواضح بأسلوب القرآن ولغة الصوفية ، وحلاوة قص الجاحظ . ولا بأس من إيراد الحوار الذي دار بين جمال بن عبد الله كاتب الرحلة وأحمد الذي يقول :

«استفسر صاحبي : ألم يرهقك السفر؟»

- قلت : بلى .

بدا متعجباً :

- لماذا المواصلة إذن وقد بلغت ما بلغت ؟

- لكي يطمئن قلبي « (٦١) »

.٥.

ويتتهي بنا المطاف عند لغة الرواية التي استقاها الكاتب من مصادر عدة أهمها القرآن الكريم وكتب التراث ، إضافة إلى قراءاته الواسعة وخبراته التي استمدتها من تجواله في أقطار شتى أثناء عمله في ميدان الصحافة ، وأدت إلى إثراء مضمونه الثقافي . وقد بلغ ولعه بكتب التراث حدّاً دفع به إلى نسخ صفحات كاملة من بعض كتب التاريخ في العصر المملوكي ؛ كي يقف على الإيقاع الداخلي للسرّد ، دون أن تكون غايته محاكاة تلك الأساليب ، بل كان يهدف إلى تجاوزها مبدعاً أسلوباً جديداً لم يسبق إليه (٦٢) .

أما أهم خصائص لغة الغيطاني في «هاتف المغيب» ، فنجملها فيما يلي :

أ. استلهاهم لغة القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف من خلال الاستشهاد والتضمن ، إذ يورد الآية الكريمة بنصّها في بعض الأحيان نحو : (قل لا أسألكم عليه أجراً إلا المودة في القربى) (ص ٤٧١) ، أو قوله : (فيا حسرة على العباد) (ص ٣٩٠) ، وقد يأخذ الآية الكريمة ويدمجها في سياق النصّ مع تصرف واضح فيها نحو : « هل أتى عليه زمن لم يكن شيئاً مذكوراً » (ص ٤٧٩) ، أو قول أحمد : « رجع إلى وضعه خارج المدينة راضياً مرضياً » (ص ٤٨٦) . وكانت مواضع الاقتباس والتضمنين أينما وقعت على علاقة وثيقة بالنص الروائي .

وقد أحصينا المواضع التي تأثر فيها الغيطاني لغة القرآن الكريم ، فتجاوزت ثلاثين موضعاً سرت في أوصال الرواية بصورة شبه متصلة (٦٣) .

ب. قصر العبارة وتقطيعها تقطيعاً داخلياً يمنحها إيقاعاً موسيقياً محبباً يجذب القارئ نحو : « كان الشيخ ضئيل الحجم ، هاديء الحضور ، بالغ الشفافية (ص ٢٣٧) ، ، أو قول الراوي : « الشيخ الأكبر سيّد المرابطين ، مهيب الطلعة ، منبع المكنانة ، ثابت الجهة ، عالي الهمة ، مسموع الكلمة » (٦٤) .

ج. التراكمية والاستقصاء في عرض الصور :

يحرص الغيطاني في كثير من المواضع على رصد أدق التفاصيل ، كما يعمد إلى تصنيف

الأشياء ؛ مما يعكس رؤية تعددية تفصيلية إحصائية لبعض الكائنات كالطيور التي عدّ منها ثلاثة وأربعين نوعاً (ص ٢٢٩) ، والطور والنباتات والألوان والجبال ، وهو تصنيف ينمّ عن معرفة أكيدة وإحساس مرهف ، إذ نراه يقف عند حبة تين فيصفها من الخارج والداخل على لسان أحمد ابن عبد الله الذي يقول : « كان يقابله عند المدخل مقدماً له ثمرة تين طازجة مقطوفة للتوّ ، تحمل زغب النضج السوّي ، جسمها الأخضر الطري تفتّح عن قلب أحمر واش بالنضج السوّي (ص ٤٠٣) . وربما يردّ هذا الاهتمام بحبة التين إلى تعلقه بشجرة التين منذ طفولته الأولى حيث يقول : « ما زلت أذكر رائحة التين القوية والبلح بأنواعه المختلفة ، وتفاصيل عديدة عن حكايات الجان الذين يظهرون خارج بيوت جهينة » (٦٥) .

وتقوم التراكمية في بعض المواضع على تتابع صيغة الحال نحو : « تحركّ الركب متفرقاً ، متوحداً ، وثيداً ، مبتعداً ، مفارقاً » (ص ٢٢٣) ، وهي في مجموعها تعمق الإحساس بالغربة والوحشة .

ويبدو أن تركيز الغيطاني على الأشياء وتهميش الشخصيات التي ذكر معظمها دون أسماء يشير إلى ما آل إليه أمر المواطن العربي من إهمال وهوان .

د . الاستطراد والجمل المعترضة :

تكثُر الجمل المعترضة في العبارات التي يفتح بها السرد ، كما تقع في ثناياه نحو : « حدثني أحمد بن عبد الله ، - خفّف الله غربته - قال . . . » (ص ٣٤٦) ، أو : « حدثني أحمد بن عبد الله - أكرم الله مرساه وخفّف هجيريه - قال . . . » (ص ٣٥٤) ، وهذا يشبه إلى حدّ بعيد بعض صيغ كتب التراث القديمة دون تقيّد بحرفيّة عباراتها ، حيث يقوم بالتنوع فيها دون لزوم صيغة واحدة إثارة لحرية التعبير . وكثيراً ما يوقف الراوي السرد ليستطرّد معلقاً أو شارحاً مفسّراً بعض الظواهر أو معدّداً أنواع الطيور أو ألوان الأحجار الكريمة (ص ٣٤٩) . وقد يتوقف ليعدّد أسماء من ماتوا على المنبر (ص ٤٥٣) ؛ وقد جاء الاستطراد عبثاً على الرواية حيث وقع ؛ مما يذكرنا بأسلوب الجاحظ الذي أشار إليه الغيطاني في الرواية (ص ٢٦٤) ، كما يتضح أن الغيطاني كان يستطرّد عامداً إذ يقول الراوي : « أعود إلى ما بدأته وأكفّ عن استطراد انسقت إليه بدافع الشرح » (ص ٢١٣) .

هـ . دقة العبارة وحسن الإشارة عبر تبادل وظائف الحواس في نقل الصورة نحو : « في

حلقة غصّة تتكوّن ، وعلى شفا حديقته مشروع دمع (ص ٢١٨) أو قول أحمد بن عبد

الله :

« أمّلس بعينيّ على عنقها ، انحدر إلى جيدها ، صدرها ، إلى أخمص بطنها . . . » (ص

وقد يعرض المشهد من خلال المزج بين الصورة واللون والرائحة نحو : « عندما دنا من نهاية المرتفع حقت به رائحة النخيل ويسوق الخضرة وهسيس السعف ، ورائحة التين البري ، لسنوات طويلة تالية ظلت رائحة التين من مثيرات كوامنه ، أما النخيل فاكسب عنده منزلة خاصة وهوى (ص ٢٦٠) .

و . استخدام اللهجة العامية في مواضع محدودة اقتضتها ضرورة الموقف نحو قول الراوي يقصّ حكاية فلاح فقير : « سمعت عن فلاح فقير اعترض موكب سلطان البلاد . . . ألقى أمامه بحاله . باس الأرض . رجاه أن يتوسّط بينه وبين خفير القرية حتى يرضى عنه » (٦٦) ، فاستخدام الفعل « باس » عوضاً عن « قبل » يدلّ على حساسية الغيطاني وحسن اختياره للفظّة التي تأخذ موقعها المناسب من السياق الذي وقعت فيه ضمن حكاية شعبية لها دلالاتها العميقة . ويلحق بهذه الخاصّة استخدامه لبعض الحكم والأقوال المأثورة المستلهمة من التراث الشعبي .

ز . اللغة الصوفية التي تتعدّى ذكر أسماء بعض أعلام التصوف إلى إيراد بعض المصطلحات الصوفية المعروفة نحو : « يقول من خبر البرية وساح فيها » (ص ٢٢٧) ، أو قول الراوي : « وللنية في الأمور سلطان عظيم كما قال العارفون » (ص ٢٥٦) ، كما يقول : « بدأ يفضي إليه في لحظات إشراق مباغته » (٦٧) .

ح . استخدام الرمز والأسطورة :

حفلت الرواية بالعديد من الرموز التي تبدأ من عنوان الرواية الذي يلفّه الغموض ، إضافة إلى بعض الشخصيات الأسطورية والكائنات العجائبية .

وقد رأى بعض النقاد أن « الهاتف » رمز لقدر الإنسان ، و « المغيب » هو الموت المكتوب على كل وجود إنساني ، بينما رأى فريق آخر أن الهاتف يرمز إلى نداء الغرب للوطن العربي ، والمغيب هو اضمحلال الذات في الآخر ، كما أن الجنس والاتجاه المتطرف نحو الغرائبية موضع خلاف بين النقاد (٦٨) .

وقد أشرنا إلى رمزية الرقم «٧» والرقم «٤٠» وما يحيط بهما من دلالات ، تضيء جواً من السحرية على الرواية ، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتراث الديني والشعبي .

ويتجلّى البعد الأسطوري في شخصية «قصّاص الأثر» الذي عمّر عدة قرون ، وفي كائنات عجائبية كثيرة استخدمها الغيطاني أقنعة ترمز إلى واقع عربي مترد ، كما أن الرمز يوفّر له الأمان من عسف السلطة ، إذ يقول : « لم يكن لجوئي إلى الأساليب القديمة نتيجة إحساس قوي

بالزمن ، ومعايشة طويلة لمصادر التاريخ العظمى ، وقلق فني فحسب ، إنما كان أيضاً وسيلة للمراوغة « (٦٩) .

ورغم تمكّن الغيطاني من ناصية الفن الروائي وغازرة مخزونه من التراث ، وسعة اطلاعه ، إلا أن « هاتف المغيب » لم تنجُ من أخطاء متنوعة انتشرت في الرواية كلها ، وكان أكثرها الأخطاء الإملائية تليها الأخطاء التعبيرية فالنحوية .

ومن الأخطاء الإملائية نذكر قول الراوي : « رأى إضمامة الصرّة » (ص ٢٣٣) ، وحرف « الصاد حقه أن يكتب « سيناً » ، ويكتب لفظة « عصا » بألف مقصورة (ص ٣٥٠) ، كما يكتب « الحيات » جمع « حية » بتاء مربوطة (ص ٢٨٨) .

ومن الأخطاء التعبيرية التي وقع فيها إطلاقه ، « وكر » على عشّ الحمام (ص ٣٤٣) ، واستخدام لفظة « أسينة » عوضاً عن لفظة أسي (ص ٢٤٦) . وأخذ عليه بعض النقاد استخدام لفظة « مايو » التي وردت على لسان الراوي إذ يقول : « إن خروجه من موطنه جرى يوم الأربعاء التاسع من مايو . . . » (ص ٢١٥) ، فجاءت لفظة « مايو » الأعجمية كتتوء في عبارة عربية صريحة ذات عقب أصيل « (٧٠) .

ومن الأخطاء النحوية المتكررة عدم ضبط العدد من حيث التذكير والتأنيث نحو : « قبل الأرض مرات ثلاثة » (ص ٤٢٠) ، وقوله : « . . . أصابع خمسة مبسوطة » (ص ٢١٠) . ويتكرر ذلك في (ص ٣٥٩) ، (ص ٤٨٠) ، إضافة إلى الأخطاء في بعض النواسخ نحو : « ظنوا أن هذه العلامات نذيرا » (ص ٢٩٠) . وقوله في موضع آخر : « لكن ثمة حاجز شفافاً » (ص ٤٧٩) . ولا يُحمل بعض ما وقع فيه الكاتب على الأخطاء الطباعية ، لأن تلك الأخطاء تتكرر في كل رواياته السابقة ؛ مما يدل على أنها أضحت جزءاً من الخلل في قاموسه اللغوي لم يستطع أن يصلحه رغم الفترة الفاصلة بين « هاتف المغيب » وما سبقها من روايات (٧١) .

وقد تعرّضت « هاتف المغيب » عند صدورها لهجمة قاسية من بعض النقاد الذين تصدّى لهم محمود أمين العالم مدافعاً إذ يقول : « إن الرواية تنأى عن الحملة الجائرة غير الأدبية التي يتعرّض لها هذه الأيام أدب الغيطاني ، بل شخصيته بمناسبة صدور « هاتف المغيب » ، وهي حالة في تقديري لا تغتني بها الحركة الأدبية العربية ، بل تنحرف بها عن روح النقد الموضوعي » (٧٢) .

ورغم هذه الإشادة بالغيطاني ودفاعه الحار عنه ، إلا أنه سجل ملاحظات تحتسب على الرواية كالأستغراق في التصنيف والتفصيل اللذين لم يدخل في صلب العلاقات الحميمة مع بنية أحداث الرواية ، كما رأى « العالم » أن الرواية في مجملها تعبر عن رؤية اغترابية للعالم (٧٣) ، بينما أتخذ الناقد يوسف زيدان موقفاً يكاد يتناقض مع رؤية العالم إذ يقول : « الرواية دون شك

تندرج ضمن الأدب الذي يتأسس على الذات ولا يغترب في منظوره ورؤاه ، وهي تواصل حقيقي مع التراث ، ونقله على المنهاج نفسه الذي أتبعه الغيطاني منذ «الزيني بركات» حتى هذه الرواية (٧٤).

وفيما نرى أن اختلاف الرأيين السابقين جاء نتيجة تلقائية لاختلاف زاوية الرؤية لدى الناقلين ، إذ ركز محمود العالم على أيديولوجية النص الروائي ، بينما نظر إليه يوسف زيدان من زوايا عدة : سياسية واجتماعية وفلسفية تشهد له بموهبة نقدية متميزة .

وكان من الطبيعي أن تتضارب الآراء حول أدب الغيطاني ؛ لأنه يقوم بالتجريب ، ويشق طريقاً لم يسلكه أحد قبله ؛ مما يرشحه لأن يكون أحد الرواد الأوائل لهذا الاتجاه الجديد الذي يقوى بصورة ملحوظة علي صعيد الوطن العربي كله ، كما يدفع كتابه ثمن المغامرة باهظاً .

حصار البحث

* كتبت «هاتف المغيب» عام ١٩٩١ ، إثر حرب الخليج التي كان لها آثار فاجعة لا تقل عن حرب حزيران ١٩٦٧ ، إذ أشارت الرواية في جانب منها إلى غزو أجنبي غامض يُحمل على أكثر من وجه ، وعمد الكاتب إلى الرمزية طلباً للتقية وخوفاً من العواقب .

* تقوم الرواية على «تيمة» السفر إلى بيئات عجائبية وأزمنة غرائبية اتخذها الكاتب أقنعة لما يجري على أرض الواقع من أمور مستهجنة تصل حدّ اللامعقول .

* طرحت الرواية قضايا متعددة يتصل بعضها بالسيرة الذاتية للغيطاني ، كما عاجلت ، عبر الرمز ، مشكلات سياسية واجتماعية وفلسفية ، وارتفع الكاتب إلى مستوى إنساني في طرحه لمعضلة الموت والحرية التي يجب أن تكون حقاً لكل الكائنات .

* حفلت الرواية بالعديد من الشخصيات تنصدها شخصيتا أحمد بن عبدالله المرتحل وجمال بن عبدالله كاتب الرحلة المقعد وهما وجهان لشخصية الكاتب . وقد استلهم الغيطاني معظم شخصياته من التراث العربي والإسلامي ، وتعكس في مجموعها قلق الكاتب وعذابات المواطن العربي وطموحه في أن يعيش في أمن وسلام . ولم يلتزم في رسم الشخصيات بخطة واحدة ، بل قام بالتنوع ؛ مما يدل على أصالته وإلحاحه على التجريب الذي يطرق كل باب ، كما بدت شخصية المرأة باهتة مسلوبة الإرادة في مواجهة الرجل ، وكان التركيز شديداً على ملامحها الجسدية المتصلة بالمتعة الجنسية .

* تحتضن الرواية فترة زمانية متطاولة ، وبيئات مكانية أقلها حقيقي واقعي كالقاهرة القديمة والفسطاط ، ومعظمها متوهم أوغل الكاتب في غرائبيته بحيث أصبح ذلك عبثاً على

فنية الرواية .

* تنوّعت أساليب السرد من خلال الاتكاء على الأساليب التراثية ، ووظّف الكاتب الحكاية الشعبية إضافة إلى المونولوج الداخلي والاسترجاع والحلم الكابوسي ، وكان ماهراً في عرضها ، كما جاء الحوار الخارجي في مواضع محدودة لأن طبيعة الرواية اقتضت ذلك .

* جمعت لغة الرواية خصائص عدّة تقوم في مجموعها على استلهاام التراث وتجاوزه لأفاق جديدة ، إلا أن تلك اللغة لم تخل من عيوب كان يمكن تلافيها .

* تعدّ الرواية امتداداً تلقائياً «لكتاب التجليات» وحلقة متطورة في مسيرة الحدائث المعاصرة التي تركز على التراث بعيداً عن التبعية ، كما أنها لا تغفل منجزات الرواية خارج الوطن العربي .

الهوامش

- ١ . جمال الغيطاني ، إشارات إلى معرفة البدايات ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٩٥ .
- ٢ . أنظر : المرجع السابق ، ص ٨٥ .
- ٣ . أنظر : جمال الغيطاني ، بعض مكوثات عالمي الروائي ، مجلة الآداب ، دار الآداب ، بيروت ، العدد (٢ ، ٣) ، ١٩٨٠ م ، ص ١١٣ .
- ٤ . أنظر : د . محمد الباردي ، الرواية العربية والحدائث ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ١٩٩٣ ، ص ٦٨ .
- ٥ . جمال الغيطاني ، إشارات إلى معرفة البدايات ، مرجع سابق ، ص ٩٠ .
- ٦ . جمال الغيطاني ، هاتف المغيب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط ١٩٩٦ ، علماء بأن الكاتب أشار في نهاية الرواية إلى أنها طبعت لأول مرة سنة ١٩٩١ .
- ٧ . سنحصر بين قوسين بعض الأقوال المستتلة من الرواية للتخفيف من الهوامش .
- ٨ . أنظر : محمود أمين العالم ، أربعون عاماً من النقد التطبيقي ، دار المستقبل العربي القاهرة ، ١٩٩٤ م ، ص ١٧٢ .
- ٩ . أنظر :
- أ . عبدالرحمن بن خلدون ، المقدمة ، لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٥ ، ص ٤٨٥ .

- ب. يوسف زيدان ، حوارات ليلية ، مجلة فصول ، القاهرة ، صيف عام ١٩٩٣ ، ص ٢٨٠ .
١٠. قمري البشير ، صنعة الشكل الفني في كتاب التجليات ، مجلة فصول ، العدد الثاني ، مارس ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٠ .
١١. أنظر : يوسف زيدان ، حوارات ليلية ، مرجع سابق ، ص ٢٧٠ .
- وانظر : محمود أمين العالم ، أربعون عاماً من النقد التطبيقي ، مرجع سابق ، ص ١٧١ .
- ١٢، ١٣- جمال الغيطاني ، هاتف المغيب ، مرجع سابق ، ص ٢٥٣ ، ص ٢٦٢ .
- ١٤ ، ١٥- جمال الغيطاني ، إشارات إلى معرفة البدايات ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .
- ١٦ ، ١٧- هاتف المغيب ، ص ٢١٠ ، ص ٤٠٧ .
- وانظر فساد الأوضاع في الصفحات : ٢٨٨-٣٠٨-٣٤٩-٣٨٤-٣٨٦-٣٩٣-٣٩٧-٤٠٩ .
١٨. المصدر السابق ، ص ٣٤٧ .
١٩. المصدر السابق نفسه ، ص ٢٩٣ .
- وانظر الصفحات : ٣٩٤ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ .
- ٢٠ ، ٢١- الرواية ، ص ٢٢٥ ، ٣٤٦ .
٢٢. أنظر : مأمون الصمادي ، جمال الغيطاني والتراث ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ٥٥ .
٢٣. أنظر : ثناء أنس الوجود ، رواية التجليات للغيطاني ، مجلة فصول ، القاهرة ، شتاء ١٩٩٤ ، ص ٢٩٧ .
٢٤. الرواية ، ص ٤٥٣ .
- وانظر ذكر الموت في الصفحات : ٢٦٦ ، ٣٨٣ ، ٤٥٢ ، ٤٧١ ، ٤٤٩ .
٢٥. د. سامية أسعد ، عندما يكتب الروائي التاريخ ، مجلة فصول ، القاهرة ، العدد الثاني ، ١٩٨٢ ، ص ٧١ .
٢٦. أنظر : د. فيصل درّاج ، دلالات العلاقة الروائية ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص ، ١٩٩٣ . ص ١٠٩ .
٢٧. أنظر : يوسف زيدان ، حوارات ليلية ، مرجع سابق ، ص ٢٧٤ .
٢٨. الرواية ، ص ٢١٢ .
٢٩. الرواية ، ص ٢٣٩ .
- وانظر وصف السمات الخارجية للشخصية في الصفحات : ٢٦٢-٢٧٦-٢٧١-٣٠٠ .

- ٣٠ ، ٣١- الرواية ، ص ٢١٠ ، ص ٣٣٨ .
- ٣٢ . الرواية ، ص ٣١٤ .
- وانظر الجنس في الصفحات : ٣٠٠-٣٣٣-٣٣٧-٣٤٠-٣٤٧-٣٦٤-٣٧٢-٤٠٨-٤٣٢ .
- ٣٣ . الرواية ، ص ٢٦١ .
- ٣٤ . أنظر : يوسف زيدان ، حوارات ليلية ، مرجع سابق ، ص ٢٧٧ .
- ٣٥ . أنظر : محمود أمين العالم ، أربعون عاماً من النقد التطبيقي ، مرجع سابق ، ص ١٧٥ .
- ٣٦ ، ٣٧- الرواية ، ص ٣٣٧ ، ث ٤٣١ .
- ٣٨ . أنظر : محمود أمين العالم ، أربعون عاماً من النقد التطبيقي ، مرجع سابق ، ص ١٧٢ .
- ٣٩ . جمال الغيطاني ، بعض مكونات عالمي الروائي ، مرجع سابق ، ص ١١٤ .
- وانظر الغرائبي في الصفحات : ٢٢٨ ، ٢٣٤ ، ٢٣٦ ، ٢٣٩ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٤ ، ٢٥٧ ، ٢٦٤ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٢ ، ٢٧٥ ، ٢٩٠ ، ٣١٨ ، ٣٢٥ ، ٣٢٩ ، ٣٤١ ، ٣٥٣ ، ٣٦٧ ، ٣٨٢ ، ٣٨٤ ، ٤١١ ، ٤٢٣ ، ٤٦٨ .
- ٤٠ . أنظر : قمري البشير ، صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات ، مرجع سابق ، ص ١٨٨ .
- ٤١ . أنظر : شعيب حليفي ، تيمة السفر في النص السردي ، مجلة فصول ، القاهرة ، خريف ١٩٩٤ ، ص ٢٤٩ .
- ٤٢ . نقلاً عن د. محمد الباردي ، الرواية العربية والحدائث ، مرجع سابق ، ص ٣٤٣ .
- ٤٣ . أنظر : يوسف زيدان ، حوارات ليلية ، مرجع سابق ، ص ٢٧٥ .
- ٤٤ ، ٤٥- الرواية ، ص ٢٦٧ ، ص ٢٩٤ .
- ٤٦ ، ٤٧- الرواية ، ص ٣٨١ ، ص ٤٢٤ ، ص ٤٢٧ .
- ٤٩ . أنظر : قمري البشير ، صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات ، مرجع سابق ، ص ١٤٦ .
- ٥٠ . محمود أمين العالم ، أربعون عاماً من النقد التطبيقي ، مرجع سابق ، ص ١٥٧ .
- ٥١ ، ٥٢- الرواية ص ٢٢٠ ، ص ٢٢٥ .
- ٥٣ . أنظر الرواية ، ص ٢٦٢ .
- وانظر غالب هلسا ، المكان في الرواية العربية ، الآداب ، مرجع سابق ، ص ٧٢ .
- وانظر وصف المكان الغرائبي في الرواية : ٢٣٤-٢٣٦-٢٤٤-٢٤٥-٢٤٧-٢٥٤-٢٦٤ .

٢٦٦-٢٦٧-٢٦٨-٢٧٥-٢٩٠-٣١٨-٣٢٥-٣٢٩-٣٤١-٣٥٣-٣٦٦-٣٦٧-٣٨٤-

٤١١-٤١٤-٤٢٣-٤٢٣-٤٢٥-٤٦٨ .

٥٤ . أنظر : محمود أمين العالم ، أربعون عاماً من النقد التطبيقي ، مرجع سابق ، ص ١٧٠ .

٥٥ . أنظر : يوسف زيدان ، حوارات ليلية ، مرجع سابق ، ص ٢٧٠ .

٥٦ . أنظر : شعيب حليفي ، تيمة السفر في النص السردي القديم ، مرجع سابق ، ص ٢٥١ .

٥٧ . أنظر : د . فيصل دراج ، دلالات العلاقة الروائية ، مرجع سابق ، ص ١١٠ .

٥٨ . أنظر : د . سامية أسعد ، عندما يكتب الروائي التاريخ ، مرجع سابق ، ص ٧٠ .

٥٩ . أنظر كثافة العدد (٧) في الصفحات : ٢٩٠٩-٢١٠-٢١١-٢١٣-٢٢٦-٢٢٩-٢٣٤-٢٤٤-

٢٤٧-٢٥٦-٢٦١-٢٦٤-٢٦٧-٢٨١-٢٨٦-٣٠٥-٣٠٩-٣١٥-٣٢٣-٣٣٠-٣٣١-

٣٣٣-٣٧٢-٣٧٤-٣٨١-٣٨٢-٣٩٦-٤٠٧-٤١١-٤١٢-٤١٥-٤٢٧-٤٣٠-٤٣٢-

٤٤٤-٤٤٥-٤٦٠-٤٨٤-٤٧٨ .

٦٠- أنظر :

أ . د . محمد بدوي ، الرواية الجديدة في مصر ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، القاهرة ،

١٩٩٣ ، ص ٤٤ .

ب . مأمون الصمادي ، جمال الغيطاني والتراث ، مرجع سابق ، ص ٢٠٧ .

ج . أنور لوقا ، قراءة سيميائية لنص تاريخي للمقريري ، مجلة فصول ، القاهرة ، خريف

١٩٩٤ ، ص ٢٥٨ .

٦١ . الرواية ، ص ٤٧٣ .

وانظر الحوار في الصفحات : ٢١٢-٢٢١-٢٢٢-٢٣٦-٣٦٠-٣٧٤-٤٢٨-٤٧٢ .

٦٢ . أنظر : جمال الغيطاني ، إشارات إلى معرفة البدايات ، مرجع سابق ، ص ٩٦ .

٦٣ . أنظر الأثر القرآني في الصفحات : ٢١٤-٢١٦-٢٢٧-٢٣٤-٢٤٧-٢٦٦-٢٧٢-٢٦٦-

٢٧٢-٢٧٧-٣٠١-٣٠٨-٣١٥-٣١٧-٣٢٠-٣٣٦-٣٩٥-٣٩٦-٥٠٥-٤٤٦-٤٧١-

٤٧٣-٤٧٥-٤٧٩-٤٨٠-٤٨٦-٤٨٨ .

ومن الملاحظ أن بعض الصفحات قد تحوي أكثر من اقتباس أو تضمين مثل ص ٤٨٦ ، ص

٤٨٨ وغيرهما .

٦٤ . الرواية ، ص ٢١٢ .

وانظر تقطيع العبارة في الصفحات : ٢٢٥-٢٣٤-٢٦٠-٢٨٦-٣٩١ .

٦٥ . جمال الغيطاني : إشارات إلى معرفة البدايات ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .

- وانظر الاستقصاء والتراكمية في الصفحات : ١٣٠-٢٩٩-٣٠٢-٣٢٩ .
- ٦٦ . الرواية ، ص ٣٤٩ .
- وانظر العامة في الصفحات : ٣٥١ ، ٣٦٤ ، ٣٧٨ .
- ٦٧ . الرواية : ص ٢٩٣ .
- وانظر اللغة الصوفية بمصطلحاتها المميزة في الصفحات : ٢٦٩-٢٧١-٣١٤-٢٥٦-٣٦٠ .
- ٣٧٤ .
- ٦٨ . أنظر : محمود أمين العالم ، أربعون عاماً من النقد التطبيقي ، مرجع سابق ، ص ١٧٥ .
- وانظر : يوسف زيدان ، حوارات ليلية ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .
- ٧٠ . يوسف زيدان ، حوارات ليلية ، مرجع سابق ، ص ٢٧٨ .
- ٧١- أنظر : مأمون الصمادي ، جمال الغيطاني والتراث ، مرجع سابق ، الصفحات : ٧٨ ، ١٠٢ ، ١٤٦ .
- ٧٢ ، ٧٣- محمود أمين العالم ، أربعون عاماً من النقد التطبيقي ، مرجع سابق ، ص ١٧٥ ، ص ١٧٦ .
- ٧٤ . يوسف زيدان ، حوارات ليلية ، مرجع سابق ، ص ٢٨١ .

المصادر والمراجع :

- * إدوار الخراط- الحساسية الجديدة- دار الآداب- بيروت- ١٩٩٣ .
- * أدونيس- الثابت والمتحول- صرعة الحدائث- دار العودة- بيروت- ط٢- ١٩٧٩ . المجلد السادس ، ١٩٩٦ .
- * حنا عبود- الحدائث عبر التاريخ- إتحاد الكتاب العرب ، دمشق- ١٩٨٩ .
- * عبدالرحمن بن خلدون ، مقدّمة ابن خلدون ، لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٥ .
- * فيصل درّاج ، دلالات العلاقة الروائية ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، قبرص ، ١٩٩٣ .
- * مأمون الصمادي ، جمال الغيطاني والتراث ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
- * محمد الباردي ، الرواية العربية والحدائث ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ١٩٩٣ .
- * محمد بدوي ، الرواية الجديدة في مصر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، القاهرة ، سنة ١٩٩٣ .
- * محمود أمين العالم ، أربعون عاماً من النقد التطبيقي ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

الدوريات :

* مجلة الآداب ، دار الآداب ، بيروت ، العدد (٢ ، ٣) ، ١٩٨٠ .

* مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الأعداد :

- العدد الثاني ، ١٩٨٢ .

- العدد الثاني ، ١٩٨٥ .

- العدد الثالث ، خريف ١٩٩٢ .

- العدد الثاني ، صيف ١٩٩٣ .

- العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٤ .

- العدد الثالث ، خريف ١٩٩٤ .

الصحف :

- صحيفة القبس - الكويت ١٩٨٨/٣/٣ .

تجربة المرض بين سيلفيا بلاث وأمل دنقل: مثل من درامات التوازي

د. خليل الشيخ

قسم اللغة العربية - جامعة اليرموك

ملخص

تقصد هذه الدراسة إلى قراءة تجربة المرض ، من خلال تحليل قصيدة للشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث (١٩٣٢- ١٩٦٣) بعنوان « زنابق » وقصيدتين للشاعر المصري أمل دنقل (١٩٤٠- ١٩٨٣) . تعتمد الدراسة منظور دراسات التوازي في الأدب المقارن . هذا المنظور الذي لا يتكئ على وجود علاقات التأثر والتأثير ، مثلما لا يسعى إلى إيجادها . وتخلص الدراسة إلى إكتشاف التماثل في التجربتين ، نظراً لانبثاقهما من تجربة إنسانية . وقد وضّحت الدراسة هذا التماثل ، كما بيّنت لحظات الاختلاف ، بالنظر لانتماء كل من الشاعرة والشاعر إلى تقليد أدبي مختلف .

**THE EXPERIENCE OF ILLNESS BETWEEN
SYLVIA PLATH AND AMAL DUNQUL:
AN EXAMPLE OF PARALLELISM STUDY**

Khalil Al Shaikh
Yarmuk University

Abstract

This Study aims at reading the experience of Illness through analyzing the Poem "Tulips " by the American Poetess Sylvia Plath (1932 - 1963) as well as two other short poems by the Egyptian poet Amal Dunqul (1940 - 1983) . The study adopts the Parallelism's Perspective in comparative literature; Which doesn't depend on the relationships of affecting or being affected neither does it seek to develop such relationships. The study discovers the similarities and the differences of the two experiences taking in consideration the fact that the two poets belong to different literary tradition .

(١)

يهدف هذا البحث إلى تحليل تجربة المرض ، كما تتجلى في قصيدة "Tulips" للشاعرة الأمريكية Sylvia Plath^(١) (سيلفيا بلاث) (١٩٣٢- ١٩٦٣م) التي كتبها في الثامن عشر من آذار سنة ١٩٦١^(٢) ، وفي قصيدتي الشاعر المصري أمل دنقل^(٣) (١٩٤٠- ١٩٨٣م) القصيرتين : «ضد من» و « زهور»^(٤) اللتين تشكلان نصاً شعرياً متكاملأ من حيث التعبير عن لحظة المرض وجوهر تجربة أمل دنقل معها .

إن اختيار لحظة المرض ، لتكون جوهر الدراسة ، يعود لأن التشكيل الفني لهذه اللحظة ، يستطيع تجسيد جوانب الصراع في أعماق الشاعر ، وتوزعه بين الإقبال على الحياة والخوف من الموت . فإذا كانت تجربة المرض تكشف في مستواها الأول ، طبيعة العلاقة بين الشاعر وذاته ، فإنها في مستواها الثاني ، تكشف العلاقة بين الذات والموضوع ، هذه العلاقة التي قد تنطوي على دلالات الاغتراب والانفصال عن الآخرين .

ولعل من الطبيعي أن يُثير التوقف عند هاتين التجربتين ، العديد من الأسئلة . أما أهم سؤالين حول ماهية هذا التوقف ومشروعيته فيكمن في نقطتين :

أما النقطة الأولى ، فذات طابع بيولوجي . فسيلفيا بلاث امرأة وأمل دنقل رجل ، والموازاة بين تجربتي رجل وامرأة ، ينتميان إلى حضارتين متغايرتين ، لا ترضي المتعصبين من الرجال والنساء^(٥) . لكن لحظة المرض ، بما تنطوي عليه من بوح واعتراف وضعف ، تتجاوز مسألة الذكورة والأنوثة ، وإن كانت لا تستطيع إلغائها بطبيعة الحال .

أما النقطة الثانية ، فذات طابع منهجي فهذه الدراسة لا تعتمد على علاقة تربط بين هاتين التجربتين ، ولا تسعى إلى إيجادها . لهذا ستقرأ تجربة المرض لديها من منظور دراسات التوازي Parallelism ، هذا المنظور الذي يشكّل من زاوية الدراسات النقدية المقارنة ، ردة فعل للقبضة الصارمة لدراسات التأثير ذات المنحى الفرنسي . لقد أوضح J.T.Shaw في مقالته :

" (٦) Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies طبيعة دراسات التأثير ومستوياتها ، من منظور الأدب المقارن ، ورأى أن دراسات التوازي ، تظهر في غياب العلية بين النص ومرجعياته وأن قيمتها تكمن « في الأضواء التي تسلطها على خصائص وميزات الآثار الفردية ، كما أن اهتمامها يتجلى في اكتشاف المؤلف والمختلف في التقاليد الأدبية القومية . وإذا ما درس المرء التوازيات في ضوء هذا المنظور ، فلن يأخذ احتمالية وجود الصلات المباشرة بعين الاعتبار» (٧) .

(٢)

من اللافت للانتباه أنّ شخصيّة كلّ من بلاث ودنقل تجسّد على الرغم مما بينهما من فروق ، شخصية الشاعر الذي يوازي تمرده على العالم ، اغترابه فيه (٨) . وقد أسهم موتهما المبكر في إعادة قراءة شخصية كلّ منهما . وفي إعادة إنتاجها . صحيح أنّ بلاث قد انتحرت وهي في الحادية والثلاثين من عمرها ، وشكّل انتحارها صدمة للأوساط الأدبية في الغرب ، بالنظر لما كانت تتمتع به من شهرة واهتمام ، وكان موت دنقل ، وهو في الثالثة والأربعين ، بعد معاناة مع السرطان استمرت عاماً ونصف ، إلا أنّ بلاث ودنقل يتماثلان في الأبعاد المأساوية التي أثارها موتهما ، وأدّت إلى تعاطف القارئ مع بلاث ، وإلى تحوّل جذري على صعيد تقييم شخصية دنقل . مثلما يتشابهان في نتائج ما أثاره الموت من اهتمام بهما ، يتجلّى في هذا الكمّ الضخم من الدراسات حول شعر بلاث وسيرتها (٩) ، وفي إعادة الاعتبار لأمل دنقل على صعيد الدراسات النقدية في مصر ، لأنّ حضور دنقل الشعري ، لأسباب سياسية في المقام الأول ، كان عربياً ، أكثر منه مصرياً (١٠) .

لقد كان لموت الأب دور مهمّ في تشكيل شخصيتي بلاث ودنقل وإن كان لهذا الموت نتائج متباينة . فقد ولدت سيلثيا ، لأب من أصل ألماني يدعى Otto Plath (١١) (١٨٨٥ - ١٩٤٠ م) ، ينتمي في الأصل إلى بلدة تدعى Grabow ، تقع فيما يعرف بالمرّ البولندي ، وقد عمل أستاذاً للعلوم البيولوجية في جامعة بوسطن ، وتوفي على إثر انسداد أصابه في الرئتين ، بعد أن عانى طويلاً من مرض البول السكري . لقد كانت سيلثيا في الثامنة من عمرها يوم مات والدها . وقد خلق هذا الموت المبكر ، مشاعر متضاربة . ولعل هذه المشاعر تتضح في وصفها له ، وهي تخاطب إحدى رفيقات غرفتها في الكلية :

« لقد كان أوتوقراطياً ، وكنت أعبدّه وأزدريه ، وكثيراً ما كنت أتمنى موته . وعندما تفضّل عليّ ومات ، تخيلت أنني قد قتلتّه . وبعد موته سنة ١٩٤٠ ، لم أشعر بالسعادة على الإطلاق» (١٢) .

أمّا والد أمل دنقل ، فهيم محارب دنقل (١٣) ، الصعيدي الأصل ، الذي ينتمي إلى قرية «القلعة» بمحافظة قنا ، فقد كان أزهرياً ، حصل على درجة العالمية سنة ١٩٤٠ م ، ولذا سمّى ابنه الأوّل (أمل) ، المولود في العام نفسه ، تيمناً بهذه الدرجة . توفي هيم محارب دنقل سنة ١٩٥٠ ، ففرض موته على أمل ، رجولة مبكرة ، للنهوض بأعباء الأسرة ، بعد أن استحوذ أعمامه على مجمل التركة .

وإذا كان موت الأب قد أنهى طفولة أمل دنقل ، وجعل حنينه إلى زمن الطفولة ، أو زمن

البراءة ، يتصف بالديمومة والألم ، فقد فجر موت الأب عند سيلثيا ، أبعاداً تنبثق من الموت على الصعيد الذات وتخطاها في الوقت نفسه . ففي حين كان أبوها ألمانياً ، كانت أمها Aurelia Schober^(١٤) نمساوية ، نصف يهودية ، كما تزعم بلاث . ويبدو أن هذا البعد ، هو المسؤول عن تصوّر سيلثيا ، عن هذه المشاعر المتناقضة تجاه أبيها .
تكشف قصيدتها "Daddy"^(١٥) عن طبيعة هذه العلاقة المعقّدة . إذ تنطوي القصيدة على صراع عميق بين الفتاة والأب^(١٦) ، يفضي إلى رغبة عميقة في قتله .

Daddy , I have had to kill you

You died , befor I had time - (١٧)

إن سبب هذه العلاقة الصراعية ، يعود إلى العلاقة بين اليهودي والنازي ، فقد تماهت الفتاة مع مطلق اليهودي وهو يواجه تعذيب النازيين في معسكرات الإعتقال ، في كلّ من :
Dachau و Ausschwitz و Belsen ، حيث تقول الفتاة^(١٨) :

I began to talk like a Jew

I think I may well be a Jew (١٩)

أما الأب ، فيغدو بالمقابل ، ضابطاً نازياً في سلاح الطيران : Luftwaffe أو في سلاح الدبابات Panzer - man ، مثلما تتخذّ قسّمات وجهه ملامح كتاب « كفاحي » Mein Kampf لأدولف هتلر .

إن استخدام سيلثيا بلاث لتلك المصطلحات الألمانية ذات الدلالة العسكرية في القصيدة ، إضافة إلى حرصها على تعداد أسماء معسكرات الاعتقال النازية ، يؤكّد بأنها كانت تعيش في حالة من التمزّق الروحي فيما يخصّ مشاعرها تجاه الأب . فهي على الصعيد الذاتي ، تتذكّر موته ، بأسف وحرز ، وتذكر محاولتها للّحاق به . وهي في سن العشرين .

I was ten when they buried you

At twenty I tried to die

And get back back, back to you

I thought even the bones would do (٢٠)

وإذا كانت هذه الصورة تكشف عن علاقة حب ، لا تكتمل إلا بالموت ، فإنها تنطوي على رغبة عميقة في التماهي مع شخصية الأب ، من خلال فعل الموت . ولكن الوجه الاخر للصورة ، المستمد من الإحساس بعقدة الذنب على الصعيد القومي ، تكفّل بجعل صورة الأب سالبة تماماً . فلم تعد الشاعرة قادرة على الاستمرار في تماهيا مع موت أبيها ، لأنّ الأب فقد

أبعاده الإنسانية ، وتحولت معالم وجهه لتستمد خطوطها وقسماتها من كتاب « كفاحي » لهتلر :
A man in black , with mein Kampf look (٢١)

لهذا سلبته سيلفيا ، جوهره الإنساني ، فملامحه لا تشبه ملامح القرويين ، أولئك الذين احتفلوا بموته ، ورقصوا فوق جثته . لتبلغ تحطيم صورة الأب ذروتها عندما تقول :
Daddy , Daddy , you bastard Im through (٢٢)

أمّا فيما يخصّ أمل دنقل ، فقد أشار دارسوه إلى سيطرة أبيه وقسوته في السنوات الأولى من طفولة أمل ، فوالده ، كما تقول أرملة عبلة الرويني «يمثل السلطة الصارمة التي تصل إلى حدّ فرض العزلة على طفولة أمل ، ومعاملته كرجل صغير ، ليس من حقه ممارسة اللعب والنزول إلى الشارع ، والتعامل مع الأطفال» (٢٣) .

غير أنّ مثل هذه الصورة القاسية للأب ، لم تظهر في شعر أمل دنقل . وإذا كانت سيلفيا بلاث قد كتبت قصيدتها عن أبيها في أخريات حياتها (١٢ / ١٠ / ١٩٦٢م) فإنّ قصيدة دنقل (الجنوبي) (٢٤) التي يشير فيها إلى موت أبيه ، تُعدّ آخر ما كتب دنقل .

تتكون القصيدة من خمسة مقاطع ذات أبعاد بصرية ، وتنطوي على تجليات متباينة للموت ، لأنه يشكّل خاتمة المطاف ، بعد رحلة الصراع المريرة مع المرض .

يتم سرد المشاهد من خلال الأنا الساردة التي تنقسم إلى قسمين هما : الطفل والرجل . ففي حين يظهر الطفل معافى ، عذب الملامح ، بعيداً عن الإصابة بالمرض وخطر الموت ، يبدو الرجل مسكوناً بهاجس الموت ، منذ موت أبيه ، وأخته ، إلى موت صديقه الحميم ، الذي خاض الكثير من التجارب المرّة ، كالحروب ليموت إثر عملية جراحية بسيطة ! .

وإذا كان الموت ذا فاعلية تدميرية ، فإنه يظلّ يشكّل حالة من حالات التحول الإيجابي ، فقد خلّص الموت صديقه من عذابه المختلفة ، و«صعد» به إلى عالم الطفولة :

عاد كما كان طفلاً

يشاركني في سريري

وفي كسرة الخبز والتبغ

لكنّه لا يشاركني في المرارة (٢٥)

فالعودة إلى الطفولة ، بما تنطوي عليه من حرية وبراءة وجمال وحيوية تشكّل من جهة نتيجة للموت ، وحلاً للخلاص من مرارته ، من جهة أخرى . غير أن العودة إلى الطفولة ، ترتبط في الصورة الأولى للقصيدة ، بموت الأب ، فعندما تتأمل الذات الساردة ، أحد تجليات الطفولة تتساءل :

هل أنا كنت طفلاً
أم أنّ الذي كان طفلاً سواي ؟
هذه الصورة العائلية

كان أبي جالساً وأنا واقف تتدلّى يداي (٢٦)

يجيء التساؤل في مطلع القصيدة ، تأكيداً لهذه الثنائية المشار إليها ، ففي حين يظهر الطفل معافى ، يعاني الرجل من المرض المفضي إلى الموت . ولكن التركيز على الأب يلفت النظر ، فالصور العائلية تضم في العادة ، العائلة كلّها . ولكن الذات الساردة ، تبرز الأب وتغفل بقية الأفراد وتضعهم في الظلّ . وإذا كان صلاح فضل (٢٧) قد أشار إلى أن إغفال بقية أفراد الأسرة ، وفيهم النساء راجع إلى جنويّة السارد ، التي تمنعه من أن يشير إليهم أو يسميهم ما داموا أحياء ، فإن التركيز على صورة الأب يشير إلى دوره في حراسة هذه الطفولة والدفاع عنها . ولعل ما تنطوي عليه عبارة : (أم أنّ الذي كان طفلاً سواي ؟) من حسرة ، يؤكد أن ما يعانيه السارد- الرجل ، أنساه هذه الأبعاد ، حين كان الطفل لاهياً ، يقف تتدلّى يداه ، ويتولى الأب الجالس الدفاع عنه وحمايته لذا يوحد السارد- الطفل بين موته وموت أبيه فرفسة الفرس التي تركت شجاً في جبينه ، أعادت إلى ذاكرته منظر الدم النازف ، هذا الدم الذي نزف من أبيه قبيل وفاته . وكان موت أخته ذات الربيعين ، والطريق إلى قبرها المنطمس امتداداً لموت الأب . غير أنّ موت الأب ، كان يشير إلى موت الطفل ، فهذا المرض الذي حلّ في جسد السارد- الرجل قضى على تلك الطفولة ، ومحا أبعادها التاريخية من الذاكرة :

أو كان الصبي الصغير أنا

أم ترى كان غيري ؟

أحدق . . .

لكنّ تلك الملامح ذات العذوبة

لا تنتمي الآن لي

صرتُ عنّي غريباً (٢٨) .

وإذا كان الأب يحضر من خلال الصورة . ويزغ معه السارد- الطفل ، فإنّ من الطبيعي أن يكون الحوار الأخير في «الجنوبي» يحمل اسم «مرأة» . وهذا الحوار يؤشر إلى بداية النهاية ، فيغدو الموت وسيلة للوصول إلى :

«الحقيقة- والأوجه الغائبة»

فالموت فرار من البحر ، والخمر ، والصبر ، وهو كذلك ارتداد إلى عالم الطفولة ، وما

فيه من وجوه لا تتم رؤيتها إلا من خلال الموت .

غير أن تأثير الأب في بناء شعر دنقل ، يمكن أن يأخذ أبعاداً أكثر خفاءً . فيبدو أن هذا الأب الأزهري قد فتح عيني ابنه على التراث العربي الإسلامي . فاختر رموزه التي تجسّد رؤيته ، التي ترى الحياة صراعاً لا ينتهي بين العدالة والظلم . فشخصيات دنقل «انقلابية وتمرّدة على زمانها وواقعها والظلم السائد في هذا الواقع حتى لو كان تمرّدها محكوماً عليه بالهزيمة» (٢٩) .

لهذا لم يكن مستغرباً أن يكون حضور الأم في حياة سيلثيا بلاث عميقاً وقوياً ، وأن تغدو الأم ، مصدرراً للرعاية والحب والاستقرار النفسي . لقد وضّح دارسو سيلثيا بلاث ، من خلال الرسائل المتبادلة بين سيلثيا وأمها ، ما تميّزت به هذه العلاقة من عمق وصراحة (٣٠) . أما عند أمل دنقل فتأخذ علاقته بالأم أبعاداً أخرى ، وإن ظلّت تشكّل له « مصدر القوة والصلابة والحماية» (٣١) . وإذا كانت سيلثيا تتحدّث في قصيدة لها بعنوان "The moon and the jew Tree" (٣٢) عن طبيعة علاقتها بالأم ، فترسم صورة لأمّ بسيطة وأخرى رمزية ترمز للمسيحية : "The moon is my mother. She is not sweet like Mary" (٣٣) فإنّ حضور الأم في شعر دنقل ، يتجاوز الجانب الذاتي ، ليتخذ أبعاداً عامّة تتداخل مع صورة الوطن ، وهو يعاني من مرارة الهزيمة ، كما يتضح ذلك في قصيدته « لا وقت للبكاء » التي قيلت بعد وفاة جمال عبدالناصر :

وأميّ التي تظلّ في فناء البيت منكّبة

مقروحة العينين ، مسترسلة الرثاء

تنكث بالعود على التربة :

رأيتها : الخنساء ، ترثي شبابها المستشهدين في الصحراء

رأيتها : أسماء

تبكي ابنها المقتول في الكعبة

رأيتها : شجرة الدر

ترد خلفها الباب على جثمان نجم الدين

تغلق صدرها على الطعنة والسكين

فالجنّد في الدلتا

ليس لهم أن ينظروا إلى الوراء

أو يدفنوا الموتى

إلا صبيحة الغد المنتصر الميمون (٣٤)

(٣)

قبل أن تُقدم سيلفيا على الإنتحار صبيحة الحادي عشر من شباط سنة ١٩٦٣ م عاشت الكثير من التطورات على صعيد الحياة والإبداع . فقد ذهبت إلى جامعة كيمبردج بعد حصولها على منحة دراسية . وهناك تزوّجت من الشاعر الإنجليزي Ted Hughes (١٩٥٦ / ٦ / ٢٦) (٣٥) . وقد كان هذا الزواج وما أثمره من أطفال ، وإشكالات عديدة قادت إلى الانفصال ، نقطة تحوّل مهمة في حياة سيلفيا بلاث . فجاء انتحارها يعبر عن اضطراب نفسي عميق ، في شخصيتها .

لقد سعى A. Alvarez في كتابه The savage God . A Study of Suicide أن يعلّل انتحارها . فبيّن أن قتلها لذاتها كان أشبه ببناء استغاثة " a cry for help " ، أخفق على نحو حاسم . كما كان انتحارها محاولة يائسة للتخلّص من الموت الذي دأبت على استحضاره في شعرها . ثم يفترض Alvarez أن استحوذ الموت على شعرها قد يعود إلى سببين :

انفصالها عن زوجها ، سواء أتمّ هذا الانفصال برضاها أم بغير رضاها . فقد أدّى هذا الانفصال إلى استرجاعها لمشاعر الحزن العميقة ، وعمّق إحساسها القديم باليتمّ عندما سقط والدها ميتاً ، فبدأ موته وكأنه هجران لها .

كما يشير إلى أنّ تحطّم سيارتها في الصيف السابق على انتحارها ، ونجاتها من الموت ، جعلها تعتقد بأن هذا الحادث قد حرّرها ، وجعلها كونها قد نجت من موت محقق مؤهّلة للكتابة عن ذلك (٣٦) .

أمّا قصيدة "Tulips" فقد جاءت أثناء إقامة سيلفيا في المستشفى ، بعد أن عانت من سقوط جنينها ، وبعد أن أجريت لها عملية الزائدة الدودية ، مثلما كانت إصابة أمل دنقل بالسرطان وإقامته في الغرفة رقم (٨) في المعهد القومي للسرطان وراء كتابته لقصيدتيه المذكورتين .

(٤)

لقد جرى استخدام المرض لتصوير ما يعانیه المجتمع من فساد أو ظلم ، كما تبينّ Susan Sontag في دراستها : Illness as Metaphor (٣٩) . وتكشف هذه الدراسة أنه قد جرى توظيف مرضي السل والسرطان للتعبير عن حالات الاستياء وعدم الرضى عن المجتمع وبخاصة في الأعمال الروائية . ولكنّ الملاحظ أن سيلفيا بلاث وأمل دنقل لم يتوقفا عند طبيعة المرض ، بقدر ما كان المرض باعثاً لإعادة النظر في جوانب الحياة المختلفة .

ولعلّ من المفيد أن يشار ، باختصار ، إلى تجربة امرئ القيس وأبي الطيب المتنبي مع المرض ، فإذا كان المرض قد أسلم امرأ القيس للموت ، ونجا أبو الطيب من عقابيل الحمى ، فإنّ

لحظة المرض قد تبلورت لديهما . من خلال تصوّر مشترك ، يتمثل في الحنين إلى الحرية ولحظات الحيوية والقوة والشباب . وإذا كانت لحظات المرض قد ارتبطت عند امرئ القيس في قصيدته السينية :

ألمّا على الربيع القديم بعسعسا : كأنني أنادي أو أكلمّ أحرّسا (٤٠)

بافتقاد المحبوبة التي تحوّلت ديارها أطلاقاً ، وافتقاد لحظات القوة التي كان فيها قادراً على نجدة الصديق ، وعشق النساء :

فإما تريني لا أغمّض ساعة : من الليل إلا أن أكبّ فأنعسا
 تأوئني دائي القديم فغلّسا : أحاذر أن يرتد دائي فأنكسا
 فياربّ مكروب كررت وراءه : وطاعتُ عنه الخيل حتى تنقّسا
 وياربّ يوم قد أروح مرجلاً : حبیباً إلى البيض الكواعب أملساً
 يرعن إلى صوتي إذا ما سمعنه : كما ترعوي عيط إلى صوت أعيسا
 فلو أنّها نفس تموت جميعة : ولكنها نفس تساقط أنفسسا
 وبدلت قرحاً دامياً بعد صحة : لعلّ منايانا تحوّلن أبؤسا

فإنها عند أبي الطيب قد تجلّت في عشقه الكبير للصحراء والحياة المنطلقة فيها ، لما تمثّله من قدرة على الحركة والحيوية والصحة :

ذراني والفلاة بلا دليل : ووجهي والهجير بلا لثام
 فإنني أستريح بذي وهذا : وأتعب بالإناخة والمقام (٤١)

وإذا كان امرؤ القيس يشكو من وطأة المرض الذي يأتيه ليلاً ، ويتحدّث لمحبوبته عن وطأة هذا القدوم الليلي الكريه ، فإن المتنبي يحيل المرض نفسه إلى امرأة تتخذ صفات المحبوبة وسماتها ، فهي تأتي ليلاً حرصاً على سمعتها ، وتحافظ على مواعيدها ، وتنطوي على رغبة جنسية عارمة ، ولكن المتنبي يقوم بتدمير جماليات هذه المحبوبة ، عن طريق ربطها بالحمى ، فتتحرك الأنا لفارقة الآخرين ، وتنفّر من الإتصال بهم ، لتستبدل بحضورها في عالمهم ، حضورها في عالم بديل . يناقض العالم الأول . فيصبح الحصان ، بما يشير إليه من حركة وحيوية رمزاً للعالم المرتحل إليه ، وتغدو الإقامة بما تشير إليه من سكون ومرض رمزاً للعالم المرتحل عنه .

ولعلّ القارى يستطيع أن يسبر أغواره هذه النصوص المدروسة ، من خلال السمة المشار إليها . فإذا كان المتنبى قد دمر صفات المحبوبة عن طريق ربطها بالحمى ، فإن لحظة المرض في قصيدة سيلفيا بلاث ، وقصيدتي أمل دنقل ، تسعى إلى تدمير الجماليات النمطية المتعارف عليها . ولعلّ من الضروري قبل أن نشرع في تحليل هذه النصوص أن نضعها بين يديّ القارئ .

سيلفيا بلاث:

« زنايق » (٤٢)

I

الزنايق مشيرة جداً ، وهنا يحلّ الشتاء
أنظر كيف يغطي البياض كلّ شيء ، كيف يسود الهدوء ، كيف تسأل الثلج .
إنني أتعلّم السكينة ، في استلقائي وحيدة هادئة .
والنور يتهدى فوق هذه الجدران البيض ، وفوق هذا السرير ، وفوق هاتين اليدين .
أنا لا أحد ؛ أنا لا علاقة لي بالانفجارات
لقد أعطيتُ اسمي وملابسي الاعتيادية للممرضّات .
وأعلمتُ طبيب التخدير بتاريخي ، وأسلمت جسدي للجراحين .

II

لقد أحكموا وضع رأسي بين الوسادة والملاءة
كعين بين جفنين أبيضين لا ينغلقان .
أيها البؤبؤ الغبي ، الذي يتوجّب عليه أن يلتقط كلّ شيء .
الممرضات يرحن جيئةً وذهاباً ، وهنّ لسن مصدرراً للإزعاج
فهنّ يمررن مثلما يطير النورس بأجنحته البيض عبر اليابسة .
يؤدبن المهمّات بأيديهن ، كلّ واحدة كالأخرى .
ولهذا فمن المستحيل أن تعرف عدددهن .

III

جسدي حصى بين أيدي الممرضّات ، يعتنين به كالماء

الماء الذي يعتني بالخصى ، الذي يتوجب عليه أن يجري فوقه ، ملمعاً إياه برفق
يخدرنني بحقنهن اللامعة ، ويجلبن لي النوم .
والآن وقد غبت عن ذاتي ، لأشعر أنني ركام من المتاع يثير المرض .
ومحفظتي الجلدية اللامعة مثل علبة دواء سوداء .
زوجي وطفلي يتسمان في الصورة العائلية .
ابتسامتهما ترميان جسدي ، بسهام مبتسمة صغيرة .

IV

لقد تركت الأمور تفلت مني ، كسفينة شحن عمرها ثلاثون عاماً
متشبثة بعناد باسمي وعنواني
لقد جرّوني تماماً من تداعيات حبي
خائفة وعارية فوق الحمالة ذات الوسادة البلاستيكية الخضراء
راقبت طعم الشاي الخاص بي ، وطاولاتي ذات الملاءات الكتانية ، وكتبي .
وهي تغرق بعيداً عن الأنظار ، وغمر الماء رأسي .
أنا الآن راهبة ، ولم أكن بمثل هذه الطهارة من قبل .

V

لم أرد أية أزهار ، أردت فقط
أن أستلقي بيدين مفتوحتين وفارغتين تماماً
كم هو حرّ ذلك ، ليست لديك فكرة كم هو حر .
السكينة كبيرة جداً إلى درجة تبهرك
وهي لا تطلب شيئاً ، سوى اسم تابع ، وبضعة أشياء رخيصة
وهذا ما يصير إليه الأموات في النهاية ، إنني أتخيّلهم
وهم يغلقون أفواههم عليها ، كأنها العشاء الربّاني

VI

الزنابق شديدة الحمرة في المقام الأوّل إنّها تؤلّمني
إنني أستطيع أن أسمعها تتنفس على الرغم من وجود ورق الهدايا .

برفق ، عبر أغلفتها البيض ، كطفل كربه
إن حمرتها تتحدّث مع جرحي ، وهو يستجيب لها
إنها ماكرة ، تبدو وكأنّها عائمة ، على الرغم من أنّها تثقلني
مزعجة إياي بألسنتها المفاجئة وبلونها
تطوّق عنقي باثنتي عشرة من الثقّلات الرصاصية الحمراء

VII

لم يراقبني أحد من قبل ، والآن أنا مُراقبة
الزنابق ، ترنو إليّ ، وكذلك النافذة من خلفي
التي كان الضوء ذات يوم ينتشر فيها ببطء ، ويضمحلّ ببطء
وأرى نفسي مسطّحة ، تافهة ، ظلاً ورقياً منشطراً
بين عين الشمس وعيون الزنابق ،
وليس لي وجه ، فلطالما أردت إلغاء ذاتي
إن الزنابق المفعمة بالحوية تلتهم الأكسجين الذي أتنفّسه

VIII

قبل مجيئها كان الهواء هادئاً بما فيه الكفاية
يغدو ويروح ، نفساً وراء آخر ، من غير آية جلبة
بعدها ملأت الزنابق الجوّ ، مثل ضجّة عالية
والآن يحيط بها الهواء مدّاً وجزراً ، كالنهر
الذي يلطم محرّكاً غارقاً علاه الصدأ
إنّها تجذب انتباهي إليها ، وهو أمر يبعث على السرور
أن تلهو وترتاح من غير آية التزامات

IX

تبدو الجدران هي الأخرى وكأنّها تحاول أن تدفيء نفسها .
يجب أن تظّل الزنابق خلف القضبان كالحيوانات الخطرة
فهي تتفتّح مثل قطة إفريقية ضخمة ، وهي تفغر فاهها

وأنا على دراية بقلبي : إنه يفتح وينغلق
إن وعاءه الأحمر يشع بسبب حبه الخالص لي
الماء الذي أتذوقه دافئ ومالح كالبحر
وهو يأتي من بلد بعيد ، بعد العافية

١٨ آذار ١٩٦١

أمل دنقل :

١. « ضد من » (٤٣)

في غرف العمليات
كان نقاب الأطباء أبيض ،
لون المعاطف أبيض ،
تاج الحكيمات أبيض ، أردية الراهبات
الملاءات ،
لون الأسرة ، أربطة الشاش والقطن
قرص المنوم ، أنبوية المصل
كوب اللبن .
كلّ هذا يشع بقلبي الوهن
كلّ هذا البياض يذكّرني بالكفن
فلماذا إذا مت
يأتي المعزّون متشحين
بشارات لون الحداد ؟
هل لأن السواد
هو لون النجاة من الموت
لون التميمة ضد . . . الزمن ،
ضد من
ومتى القلب - في الخفقان - اطمأن ؟؟
بين لونين : أستقبل الأصدقاء