



في السرد العماني المعاصر

د. إحسان بن صادق اللواتي



XKP

في السرد العماني المعاصر

د. إحسان بن صادق اللواتي

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

١	
٢	
٣	
٤	المقدمة
٥	
٦	يشتمل هذا الكتاب على مجموعة من الدراسات المتنوعة
٧	التي تعرض للأدب العماني الحديث والمعاصر بنحو تطبيقي
٨	تحليلي ، يهدف إلى مقارنة تجليات من نصوص هذا الأدب ،
٩	في المجالات المختلفة الشعرية والقصصية والروائية .
١٠	لقد أتى على أدبنا العماني حينٌ من الدهر تناولت نقدَه
١١	فيه أقلام وكتابات ذوات اتجاهات متباينة : فبعضها سعى إلى
١٢	تسجيل الأولوية الزمنية والبداءات الأولى ، وبعضها حرص
١٣	على التحقيب الزمني وترتيب أجيال المبدعين ، كما عني
١٤	بعضٌ بالنظرات المعيارية التقويمية التي ترفع من شأن نتاج أدبي
١٥	(وأحياناً من شأن أديب!) وتخطُّ من شأن آخر ، أو تسعى إلى
١٦	تصنيف النتاجات الأدبية ضمن اتجاهات ومدارس محددة .
١٧	وفي هذا الخضمّ كله - الذي ليس المقصود هنا تسجيل موقف
١٨	معه أو ضده - برزت دراسات تطبيقية تحليلية ، تسعى إلى
١٩	الوقوف على نماذج معينة من نتاجات الأدباء والكتّاب
٢٠	المعاصرين لإظهار ما اشتملت عليه من جماليات وأبعاد فنية
٢١	مختلفة .

١	إنّ هذا الكتاب محاولة متواضعة ملء بعض الفراغ الذي
٢	لا يمكن لأحد إنكاره في مجال هذه الدراسات المذكورة أخيراً ،
٣	وقد كان في الأصل دراسات متفرقة لموضوعات عرض بعضها
٤	في مؤتمرات وندوات علمية نقدية في سلطنة عمان وخارجها ،
٥	ونشر بعضها في مجلات علمية محكمة متخصصة . ولما كانت
٦	هذه المجلات ونتائج تلکم المؤتمرات ليست في متناول كثير
٧	من المثقفين والقراء المهتمين بالأدب والنقد ، فقد دعت هذه
٨	الحقيقة إلى فكرة ضم هذه الدراسات بعضها إلى بعض ،
٩	وإخراجها بين دفتي كتاب يؤمل له أن يكون عوناً للباحثين
١٠	ومفيداً للمهتمين ، وقبل هذا وذاك خدمة - مهما صغرت
١١	وقلت - لأدبنا العماني الحديث والمعاصر .
١٢	والحمد لله رب العالمين .
١٣	
١٤	د. إحسان بن صادق بن محمد اللواتي
١٥	ehsansadiq@hotmail.com
١٦	مسقط - سلطنة عمان
١٧	شعبان ١٤٣٤هـ - يونيو ٢٠١٣م
١٨	
١٩	
٢٠	
٢١	

	١
	٢
	٣
السرد بضمير المتكلم في نماذج من القصة	٤
القصيرة العمانية في التسعينيات	٥
	٦
مدخل:	٧
يحمل «السرد» من الناحية اللغوية دلالةً على الانتظام	٨
والتتابع ، فمعناه «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه	٩
في أثر بعض متتابعاً . سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا	١٠
تابعه ، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له» ^(١) .	١١
وقد غدا هذا اللفظ من أكثر الألفاظ ذيوعاً في النقد القصصي	١٢
المعاصر ، بيد أن هذا الزيوع لم يترافق مع استقرار للدلالة	١٣
الاصطلاحية على معنى دقيق مجمع عليه ، فثمة من ينحو	١٤
بالدلالة الاصطلاحية منحى يجعلها وثيقة الصلة بالمعنى	١٥
اللغوي المذكور ، فالسرد عنده «هو المصطلح العام الذي يشتمل	١٦
على قصص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار ، سواء أكان ذلك	١٧
من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال» ^(٢) . لكن هذا المعنى	١٨
- على ما فيه من ارتباط بالدلالة على الانتظام والتتابع -	١٩
شاسع العموم من جهة ، مما يغمط المصطلح حقه في أن يكون	٢٠
محددًا دقيقاً ، وهو من جهة أخرى قاصر في دلالته على المعنى	٢١

- ١ المصدرى وحده ، أي على فعل القص ، دوغما دلالة على الطريقة
- ٢ التي يُؤدي بها هذا الفعل . لهذا سيكون من الأوفق أن نميل إلى
- ٣ تعريف لا يُغفل الطريقة ولا يقع في شَرَك التعميم ، كأن نقول
- ٤ مع القائل : «السرد هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق
- ٥ هذه القناة نفسها- يقصد القناة التي تصل بين الراوي والمروي
- ٦ له - وما تخضع له من مؤثرات ، بعضها متعلق بالراوي والمروي
- ٧ له ، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»^(٣) .
- ٨ ومن الجليّ أنّ هذا التعريف للسرد يستبطن أبعاداً مختلفة
- ٩ تود هذه الدراسة أن تقف عند واحد منها ، وهو السرد بضمير
- ١٠ المتكلم مثلما يظهر في نماذج من القصص القصيرة العُمانية
- ١١ التي كُتبت في التسعينيات من القرن العشرين الماضي . وهذه
- ١٢ ناحية ترتبط ، في الحقيقة ، بتلك التقنية التي وجدت لها في
- ١٣ الدراسات النقدية المعاصرة تسميات مختلفة مثل : زاوية
- ١٤ الرؤية ، ووجهة النظر (The point of view) ، والتبئير ، وبؤرة
- ١٥ السرد (Focalisation)^(٤) .
- ١٦ لقد تفاوت كُتاب القصة العمانيون في مدى لجوئهم إلى
- ١٧ استعمال ضمير المتكلم في سردهم القصصي ، فبينما نجد قاصاً
- ١٨ مثل علي المعمرى لا يحيد عن هذه التقنية في أية قصة من
- ١٩ القصص التي اشتملت عليها مجموعته «مفاجأة الأُحبة» ، نجد
- ٢٠ قاصاً آخر كمحمد البيحيائي لا يلجأ إليها على الإطلاق في
- ٢١ مجموعته «خرزة المشي» ، وبين هذا وذاك ثمة كُتاب

- ١ يستعملونها أحياناً ويتركونها أحياناً أخرى ، على تفاوت بينهم
- ٢ في ذلك .
- ٣ السؤال الذي تريد هذه الدراسة أن تُعنى بالإجابة عنه هو :
- ٤ ما الداعي الذي يدعو الأديب إلى اللجوء إلى السرد بضمير
- ٥ المتكلم؟ وهو سؤال ينبجس من قاعدة أضحى النقد يتعامل
- ٦ معها تعامل المسلمات ، وهي قاعدة ارتباط التقنيات التي
- ٧ يستعملها الأديب في إنتاجه الإبداعي بالرؤية التي يحملها
- ٨ والأثر الذي يود تحقيقه في وجدان المتلقي ، فليس من شك في
- ٩ أن الأديب الحق لا يختار من التقنيات إلا ما كان يتواءم مع
- ١٠ رؤيته المثبوتة في إبداعه ، ومع ذلك التأثير الخاص الذي يرغب
- ١١ في إيجاده في نفسية قارئه ؛ ذلك أن الإبداع نهر واحد دافق ،
- ١٢ يشكّل كل عنصر من عناصره رافداً من روافده الكثيرة المتآزرة
- ١٣ معاً في المسيل .
- ١٤ بيد أن السؤال عن الداعي الذي يدعو «الأديب» إلى
- ١٥ استعمال ضمير المتكلم ينبغي ألا يقود إلى توهم أن المتحدث
- ١٦ بضمير المتكلم هو الأديب أو الكاتب نفسه . فهذا الضمير هو
- ١٧ ضمير الراوي (السارد) الذي هو «صوت يختبئ خلفه
- ١٨ الكاتب»^(٥) . وفرق كبير بين الكاتب والصوت الذي يختبئ
- ١٩ هذا الكاتب خلفه ، وإن كان مجال الالتقاء بينهما عملياً واسعاً
- ٢٠ جداً ، على ما سيظهر في هذه الدراسة .
- ٢١ وتود الدراسة الآن أن تعرض أهم الدواعي التي من الممكن

- ١ أن تكون كامنة وراء لجوء كتاب القصة العمانية في التسعينات
- ٢ إلى التقنية المذكورة :
- ٣ ١- طبيعة رؤية العالم : إنَّ من نافلة القول الإشارة إلى أنَّ
- ٤ ((كل تقنية تحيل إلى ميتافيزيقا معينة ، ولعله لا توجد حاجة
- ٥ إلى التذكير بأن كل ميتافيزيقا وكذلك كل تقنية تتعلق أولاً
- ٦ وقبل كل شيء بعبقرية الفرد ، ولكن أيضاً بعوامل ثقافية
- ٧ واجتماعية))^(٦) . معنى هذا أنَّ الرؤية التي يحملها الأديب
- ٨ للعالم ، بحكم انتمائه الثقافي وموقفه الفكري ، سيكون لها
- ٩ أكبر الأثر في تعيين أنواع التقنيات التي سيلجأ إليها في
- ١٠ إبداعاته . وحينما يكون الأديب - كما هو الحال هنا- منتمياً
- ١١ إلى ثقافة ترى الإنسان أكرم المخلوقات وخليفة الله في أرضه ،
- ١٢ يغدو من المتوقع منه جداً أن يجعل من ضمير المتكلم مرتكزاً
- ١٣ لقصته ، مثلما كان مرجع هذا الضمير مرتكزاً للعالم كله .
- ١٤ رؤية كهذه يمكن للقارئ أن يلمحها في قصة يحيى بن
- ١٥ سلام المنذري «الرحيل إلى كابوس مؤبد» ، حيث يجعل العالم
- ١٦ كله مجتمعاً في رأس سارده :
- ١٧ «ما لهذا العالم يتخبط في رأسي المسكين وكأنه يحقد
- ١٨ عليّ ويخرم صدري بإبر النار ، متكبر أنت أيها العالم الصغير ،
- ١٩ هكذا أنت ، صفحة ستحترق يوماً وترمى في زبالة هذا
- ٢٠ الكون»^(٧) .
- ٢١ إنَّ رأس السارد هنا وإن كان «مسكيناً» ، لا تمنعه هذه

- ١ الصفة من أن يكون مركزاً يتجمع فيه هذا العالم الذي مهما بدا
- ٢ كبيراً فهو في واقعه «صغير» ، وسرعان ما سيحترق ويتلاشى
- ٣ من خارطة الوجود .
- ٤ وتتوثق علاقة ضمير المتكلم برؤية العالم بنحو أقوى عندما
- ٥ يكون هذا الضمير السبب المباشر لجلاء مغزى القصة ومرماها
- ٦ النهائي ؛ يربط الموضوع بصاحب الضمير وجعله مركزاً لما يجري
- ٧ من حوله ، وإن كانت كل الدلائل الظاهرة تشير إلى خلاف
- ٨ ذلك . مثل هذا ما يمكن أن يلاحظ في قصة محمد بن سيف
- ٩ الرحبي «لحظة اغتيال» التي يوحى ظاهرها كله بإلقاء مسؤولية
- ١٠ الخطيئة المقترفة على اللحظة والزمن ، لكن التدخلات القوية
- ١١ لضمير المتكلم تذهب بذهن القارئ في اتجاه آخر :
- ١٢ «يشتد الصراخ من حولي ، وتكبر ألف صرخة في
- ١٣ أعماقي . . كل العيون تلتف حول وجهي ، تحاصرني حتى
- ١٤ تكتم أنفاسي»^(٨) .
- ١٥ إنَّ هذا الحضور المتكرر الطاعني لضمير المتكلم قمين بجعل
- ١٦ القارئ يوقن بأنَّ بطلة القصة - وهي مرجع هذا الضمير -
- ١٧ ليست بمنجاة من دائرة المسؤولية عن الخطيئة ، إن لم تلتف هذه
- ١٨ الدائرة على عنقها هي وحدها ، مهما حاولت القصة إبعادها
- ١٩ عنها وربطها بالزمن . من هنا نعرف أنَّ طبيعة رؤية العالم التي
- ٢٠ يجليها السرد بضمير المتكلم لا تقتصر على الرؤية التي يحملها
- ٢١ الأديب في ذهنه فحسب ، فمثل هذه الفكرة الذهنية الذاتية

- ١ ربما لا يهم القارئ كثيراً أن يطلع على كنهها ، أو أن يتعرف
- ٢ دوافعها وأبعادها . فضمير المتكلم له وظيفته أيضاً في إبراز تلك
- ٣ الرؤية التي تمثل أساس القصة والمرتكز الذي تقوم عليه فكرتها ،
- ٤ وإن تكن هذه الفكرة غير صريحة ومباشرة .
- ٥
- ٦ **٢- نقل المشاعر والأفكار التأملية:**
- ٧ إذا كان من المتفق عليه أن الأدب -في أبسط تعريفاته- هو
- ٨ التعبير الجمالي عن تجربة شعورية ؛ فإن هذا يستدعي أن يكون
- ٩ الأديب حريصاً كل الحرص على توحى كل الوسائل والسبل
- ١٠ الكفيلة بإيصال مشاعره إلى القارئ كما هي في الواقع : دافقةً
- ١١ وصادقةً ؛ فوجود هذه المشاعر في حد ذاته ليس كافياً لمنح
- ١٢ الأدب فرادته وقيمته ، ما لم يتمكن الأديب من التعبير عنه
- ١٣ تعبيراً جمالياً يضع التجربة الشعورية بين يدي القارئ كما
- ١٤ عاشها الأديب أو كما أرادها أن تصل إلى قارئه .
- ١٥ والسرد بضمير المتكلم وسيلة من الوسائل المهمة التي تعين
- ١٦ الكاتب على نقل مشاعره وإحساساته إلى القارئ ، حتى قيل :
- ١٧ «إن هذه هي أكثر الوسائل استعداداً لإبراز الإحساس الذي
- ١٨ ينقله القاص درامياً»^(٩) . والسر في هذا أن هذا النوع من السرد
- ١٩ يتيح للكاتب أن يتوغل في أعماق الشخصية صاحبة
- ٢٠ الضمير ، فيتحدث عن أدق مشاعرها وأخفى أفكارها بطريقة
- ٢١ مونولوجية استذكارية أو اعترافية أو استشرافية ، فيوصل إلى

- ١ القارئ ما يريد إيصاله من مشاعر وأفكار دون أن يُشعره بالتعمل
- ٢ أو التكلف . وبعبارة أخرى : ((إن هذه الطريقة تسمح بوجود أي
- ٣ نوع من التأمل وتجعله مشروعاً عن طريق استخدامه في
- ٤ الانفعالات المنتزعة من القصة))^(١٠) . والمطلوب من الأديب
- ٥ هنا أن يكون دقيقاً وحذراً في عمله ، فلا يجعل شخصياته
- ٦ تفكر أو تنطق أو تتصرف حسب رغبته هو ، متجاهلاً إمكانياتها
- ٧ وتكويناتها الثقافية والاجتماعية والبيئية ، وإلا فقدت قدرتها
- ٨ على إقناع القارئ بحياتها واستقلالها عن مبدعها .
- ٩ إنَّ من وجوه أهمية نقل الأديب مشاعره وأفكاره الذاتية
- ١٠ إلى القارئ - ومن ثمَّ أهمية السرد بضمير المتكلم - أنَّ هذا
- ١١ النقل يدنو بالقصة إلى عالم الشعر ويجعلها وثيقة الصلة به ؛
- ١٢ ذلك أنَّ الشعر هو الذي يهتم في العادة بكشف مكونات باطن
- ١٣ الأديب وملامسة مشاعره ملامسة وثيقة ، أما النثر الأدبي
- ١٤ القصصي فغالباً ما يعرفه الناس بسرده ما يلاحظه الأديب من
- ١٥ أحداث من حوله ؛ ولهذا قيل : «إن الشعراء عادة ما ينظرون في
- ١٦ المرأة في حين ينظر كتاب القصة من النافذة»^(١١) .
- ١٧ والصلة الوثيقة بين السرد بضمير المتكلم ونقل الأديب
- ١٨ مشاعره وأفكاره هي التي دعت بعض نقادنا المعاصرين
- ١٩ المعروفين إلى وصف هذا النوع من السرد بأنه تقديم «ترجمة
- ٢٠ ذاتية خيالية»^(١٢) . وهذا وصف دقيق ؛ فلدينا «ترجمة ذاتية»
- ٢١ لأنَّ لدينا حديثاً بضمير المتكلم عن أفكار ومشاعر وأحداث ،

- ١ لكنها «خيالية» لأنَّ المتحدث إلينا بضمير المتكلم ليس المؤلف ،
- ٢ وإنما هو- كما تقدم - السارد الذي ليس في الحقيقة سوى نتاج
- ٣ من نتاجات خيال المؤلف .
- ٤ ويكتسب نقل المشاعر والأفكار جمالية خاصة حين
- ٥ يجتمع الصوتان الداخلي والخارجي لدى الشخصية المأزومة في
- ٦ إظهار حقيقة ما تعانيه . نقرأ مثلاً في قصة سليمان بن علي
- ٧ المعمري «على من أضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء» هذا
- ٨ المقطع :
- ٩ «فلأبحث عن اسمي إذن خارج هذه الدائرة من الأسماء ،
- ١٠ ها أنا أخذ نفساً عميقاً من جديد ، ها أنا أبحث :
- ١١ - أنا اسمي . . اسمي . . اسمي
- ١٢ تباً لا أستطيع تذكر شيء . . كم هي عجيبة هذه الذاكرة
- ١٣ البشرية ، أحياناً تكون كهفاً محتشداً بالتناقضات ، مستعداً لأن
- ١٤ يحوي كل شيء وأي شيء ، وأحيان كثيرة تستحيل فضاء
- ١٥ سردياً مكنزاً باللاشيء»^(١٣) .
- ١٦ إننا هنا إزاء حوار داخلي (مونولوج) يجري في ذهن بطل
- ١٧ القصة الذي أضاع اسمه ، لكن الكاتب أبى لسلسلة الأفكار أن
- ١٨ تبقى متصلة الحلقات متوالية الأجزاء دون أن يقطعها - أو
- ١٩ بالأحرى : يعززها - بصوت من البطل نفسه خارجي مسموع
- ٢٠ هذه المرة يقول : «أنا اسمي . . اسمي . . اسمي» ، قبل أن يعود
- ٢١ الصوت الداخلي من جديد ليواصل لعبته المفضلة في عرض

- ١ تتابع الأفكار والمشاعر . وواضح أن تعاقب هذين الصوتين قد
- ٢ منح الأسلوب تجدداً وطرافة ، وأعطى الكاتب فسحة أكبر
- ٣ ومجالاً أرحب للتعبير عن هواجس بطله دونما وقوع في الرتابة
- ٤ والإملال .
- ٥ وقد يشتد التأزم بالشخصية أكثر ، فينقسم صوتها
- ٦ الداخلي إلى صوتين اثنين ، ويغدو ضمير المتكلم عندئذ معبراً
- ٧ عن أشد هذين الصوتين التصاقاً وأقربهما علاقة بالشخصية .
- ٨ هذه الحالة تُلاحظ مثلاً في قصة سالم بن ربيع الغيلاني «اليوم
- ٩ الأخير» ، وهذا مقطع منها :
- ١٠ ((ولكن ستظل السنون العشر تطاردك!
- ١١ اصممتي أيتها النفس اللعينة ، اصممتي لا تعكري عليّ
- ١٢ صفو سعادتني ، دعيني أعيش فرحتي الأولى بين هذه
- ١٣ الجدران . . .)) (١٤) .
- ١٤ القصة تصور صراعاً نفسياً داخلياً في وجدان بطلها حول
- ١٥ طبيعة الحياة التي سيحيها بعد أن قضى في السجن عشر
- ١٦ سنوات من حياته ، ويتجلى هذا الصراع بوضوح في هذا الحوار
- ١٧ الداخلي الجاري بين طرفين اثنين : أحدهما الوجدان والضمير
- ١٨ الحي ، والآخر النفس الموسوسة . وقد اختار الكاتب أن
- ١٩ يستعمل ضمير المتكلم في التعبير عن الطرف الأول ، فيما ظل
- ٢٠ الطرف الآخر بعيداً معزولاً يلجأ إلى ضمير المخاطب في تعبيره
- ٢١ عن مكونات البطل نفسه . ويبدو أن الكاتب قد أثر لنفسه هنا

- ١ السلامة والابتعاد عن التجريب ، فلم يخض محاولة التعبير
- ٢ عن الصوتين الداخليين معاً بضمير المتكلم ، ولعل هذه المحاولة
- ٣ كانت تستحق الإقدام عليها ؛ نظراً لملاءمتها التامة لجو القصة
- ٤ وسياقها العام .
- ٥ إنَّ المساحة الواسعة التي يمنحها السرد بضمير المتكلم
- ٦ لاستعراض الأفكار والأحاسيس قد تجعل بعض الكتاب
- ٧ يسترسلون في إخراج مكنوناتهم حتى إنَّ هذا الاسترسال قد
- ٨ يصل ببعضهم إلى درجة التماهي الكامل مع السارد ؛ لذا لم
- ٩ تكن صدفة - إن كان في الأدب شيء يحصل صدفة - أن
- ١٠ يحمل بطل سليمان بن علي المعمرى في قصته «كم أحسدك
- ١١ يا جابر» اسم مؤلفه «سليمان»^(١٥) ، وكذا الحال مع بطل علي
- ١٢ المعمرى في قصته «الفراشة . . رسالة بالبريد السريع» فهو «علي
- ١٣ المعمرى»^(١٦) ، وبطل قصته «لحظة تساوي مجيء الغد» يدعى
- ١٤ «علياً» أيضاً^(١٧) . وهذه ظاهرة لا يستحسن الترحيب بها إلا
- ١٥ في نطاق محصور جداً وفي سياقات خاصة ، فليس ثمة من
- ١٦ داع إلى أن يكرر الأديب استعمال اسمه الشخصي لأبطال
- ١٧ قصصه ، حتى إذا كان يروي في هذه القصص أحداثاً جرت له
- ١٨ فعلاً ، ما دمننا نتفق على أنَّ هناك فرقاً واضحاً بين فنِّي القصة
- ١٩ القصيرة والسيرة الذاتية ، وأنَّ حصول بعض الأحداث أو كلها
- ٢٠ في حياة المؤلف لا يعني أنَّ ما يكتبه سيتحول بقدرة قادر إلى
- ٢١ سيرة ذاتية له .

- ١ -٣- الإيمان بالنسبية؛
- ٢ فالسرد بضمير المتكلم من شأنه أن يُبرز حقيقة كون
- ٣ الإنسان المقيد بقيود الزمان والمكان لا يدرك من الحقيقة سوى
- ٤ جانب منها ، هو الجانب الذي تتيحه له قدراته وإمكاناته
- ٥ الخاصة ، الفطرية منها والمكتسبة . أما الحقيقة المطلقة فليس في
- ٦ وسعه الإحاطة بها . يقول صاحباً «عالم الرواية» : ((إن
- ٧ تصنيفات المجال ، عن طريق استخدام المونولوج الباطني أو
- ٨ الزاوية الذاتية لشخصية رئيسية مظهر من مظاهر الإيمان بنسبية
- ٩ الأشياء . فنحن عندما نكون سجناء في هنا - الآن اللذين
- ١٠ يتميز بهما إدراكنا الحسي المباشر تُفرض علينا رؤية جزئية
- ١١ للأشياء ، ولا يكون بمقدورنا أن نرى في الوقت ذاته جانبي
- ١٢ البرتقالة)) (١٨) .
- ١٣ لقد غدا من الواضح أن الراوي الذي يستعمل ضمير
- ١٤ الغائب في سرده فيوهنا من خلاله أنه مطلع على كل الأمور
- ١٥ والحقائق حتى ما خفي منها - وهو ما يعرف بـ«الراوي العليم»
- ١٦ أو «كلي المعرفة» أو الذي تكون «رؤيته من خلف» حسب
- ١٧ تقسيم تودروف (Todorov) (١٩) راوٍ سيء ؛ «لأن الراوي الذي
- ١٨ يعرف كل شيء ، أو الكلي المعرفة ، هو الكاتب الذي فشل في
- ١٩ أن يظهر بمظهر عدم المتدخل أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو
- ٢٠ يروي عن الآخرين . . .» (٢٠) . والسرد بضمير المتكلم يؤدي
- ٢١ غالباً إلى الابتعاد عن مثل هذا الراوي ؛ نظراً لأن السرد بهذه

- ١ الطريقة يفيد عدم إدراك سوى ما تدركه الشخصية التي هي
- ٢ مرجع ضمير المتكلم . وهذه فائدة عظيمة تجعل القصة كلها
- ٣ أقرب إلى القبول والتصديق ، بجريانها وفق المجرى الطبيعي
- ٤ للأمر في الحياة .
- ٥ إنَّ أبرز تطبيق لنسبية الحقائق والأمر تتبدى في قدرة
- ٦ السرد بضمير المتكلم على تحديد مجال الرؤية لدى القارئ ، فلا
- ٧ يتشتت ذهنه هنا وهناك ويركز - بدلاً من ذلك - على ما يريده
- ٨ الكاتب أن يركز عليه وحده . «إن هناك الكثير من الفائدة في
- ٩ الإحساس بأن للصورة الآن نهاية محددة ، وأن أهميتها تبرز
- ١٠ بشكل أفضل ما يكون حينما يتأكد بهذا الشكل الخطُّ الذي
- ١١ يحيط بها»^(٢١) . نقرأ مثلاً على هذا مقطعاً من قصة «شطرنج»
- ١٢ لعبد العزيز بن محمد الفارسي :
- ١٣ ((أجلس على حافة الكرسي الخشبي ، منذ زمن قد تورد
- ١٤ على أدوات الحصر والقياس ، أيّم وجهي شطر طاولة صغيرة
- ١٥ تمتشق المسافة بيننا ، تعلوها ساحة معركة لم تبدأ بعد ، يسكن
- ١٦ رأسي مثقلاً بأوهام كثيرة على راحتيّ اللتين تتألمان من طعنات
- ١٧ الشعيرات المتناثرة على ذقني . . .))^(٢٢) .
- ١٨ إنَّ ضمير المتكلم هنا بمنزلة البوصلة التي تحدد لرؤية القارئ
- ١٩ اتجاه سيرها بدقة ، دونما تلكؤ أو ضياع : فالقارئ مدعو أولاً إلى
- ٢٠ أن ينظر إلى الكرسي الخشبي الذي يجلس السارد على حافته ،
- ٢١ وهو مدعو بعد ذلك إلى النظر إلى الطاولة التي ينظر إليها

- ١ السارد ، ومن ثمَّ إلى ما يعلو تلك الطاولة من رقعة شطرنج هي
- ٢ ساحة معركة موشكة على الوقوع ، وأخيراً يراد منه أن يتخيل
- ٣ رأس السارد بشعيرات ذقنه التي تؤلم راحتي يديه . وهكذا
- ٤ يأخذ المؤلف بيد القارئ -أو بالأحرى : بفكره وعينه- داعياً
- ٥ إياه إلى الاهتمام بما يتوخى هو - أي المؤلف - أن يهتم به ، دون
- ٦ سواه . صحيح أنَّ هذا الهدف كان سيتحقق أيضاً لو أن المؤلف
- ٧ عمد إليالسرد بضمير الغائب ، وجعل القارئ يوجه رؤيته إلى
- ٨ حيث يوجهه هذا الضمير ، لكن التحقق لن يكون عندئذ على
- ٩ النحو الذي وجدناه عند استعمال ضمير المتكلم ، لا كماً ولا
- ١٠ كيفاً ؛ وذلك لأنَّ ضمير المتكلم له سحره الخاص في مخاطبة
- ١١ أفق التوقع لدى القارئ بأنه لن يُلقى إليه إلا بما هو ذو
- ١٢ أهمية بالغة في مسار القصة ومرماها ، وهذا قمين بجعله
- ١٣ يهتم كماً بكل ما يوجهه إليه ضمير المتكلم ، ويهتم أيضاً
- ١٤ كيفاً بانتباه أكبر وانشداد أوثق إلى هذا الذي يوجّه إليه ، ما
- ١٥ دام الموجّه هنا هو نفسه البطل الذي يسرد قصته ، وليس
- ١٦ شخصاً آخر يسرد بضمير الغائب الأحداث التي حصلت
- ١٧ لغيره .
- ١٨ وحين يكون القاص بارعاً في تحديد مجال الرؤية عند
- ١٩ القارئ بواسطة ضمير المتكلم ، يفقد القارئ حياده في متابعة
- ٢٠ ما يحدث للسارد ، وسرعان ما يشعر بأنه يشاركه في هذا الذي
- ٢١ يحدث له ، وكأنه تماهى معه ، وكأن ضمير المتكلم بات ضميره

- ١ هو (أي القارئ) . كتب يحيى بن سلام المنذري في مقطع من
- ٢ قصته «هنا الليل» :
- ٣ ((رأيته يدخل أحد المستشفيات ، وكان ذلك المستشفى
- ٤ يشكل جوهرة لامعة وسط الظلام . . دخلته أنا . . ودخلت
- ٥ ممرات الصمت . . ابتلعت رائحة الأدوية وقام الصداع يدغدغ
- ٦ رأسي . . الممرات طويلة بحيث إنَّ نهايتها لا تُرى . . أبواب
- ٧ تقابل أبواباً . . أرضية تمحو الخطوات . . ليس ثمة حركة . .
- ٨ ليس ثمة صوت . . هدوء فقط يضحك من خلال ثقب الليل .
- ٩ يفتح أحد الأبواب ويندلق منه شبح أخضر . . ((٢٣) .
- ١٠ القارئ هنا ينقاد وراء السارد : يرى ما يراه ، ويحس كما
- ١١ يحس ، ويفعل ما يفعله . إنه يدخل معه المستشفى ، ويشعر
- ١٢ بالصداع من أثر رائحة الأدوية مثله ، ويضيع معه بين الممرات ،
- ١٣ ويعاني أيضاً وطأة الهدوء الضاحك ، دون أن يخطر بباله أن
- ١٤ ينظر إلى غير ما ينظر السارد إليه ، أو أن يفكر في غير ما يفكر
- ١٥ فيه . وقد أعانت الكاتب على إحداث مثل هذا التأثير عواملُ
- ١٦ كثيرة - إلى جانب السرد بضمير المتكلم - أهمها : غلبة
- ١٧ استعمال الأفعال ، وتفاوت أزمنتها بين الماضي والحاضر ،
- ١٨ والمراوحة بين الوصف والسرد ، والتشخيص (الصداع يدغدغ
- ١٩ رأسي) ، والجمع بين المتضادات (هدوء يضحك) ، والصور
- ٢٠ الطريفة (المستشفى يشكل جوهرة لامعة وسط الظلام ، يندلق
- ٢١ منه شبح أخضر) .

- ١ -٤ خلق الوحدة بين الجزئيات المتناثرة:
- ٢ على الرغم من قيام فن القصة القصيرة أساساً على
- ٣ الاختزال والتكثيف والاقتصار على اللمحات الدالة ، فإن كثيراً
- ٤ من الكتّاب يجدون أنفسهم منساقين إلى التعبير عن جزئيات
- ٥ كثيرة وشظايا متناثرة في القصة القصيرة الواحدة ، وربما ينتقلون
- ٦ من قضية إلى أخرى ، ومن عقدة إلى أخرى ، وقد يكون هذا
- ٧ في حيوات شخصيات متعددة ، وعبر أزمنة وأمكنة مختلفة .
- ٨ هنا يحتاجون إلى وسيلة تجمع لهم هذا الشتات ، وتخلق الوحدة
- ٩ بين الجزئيات والشظايا المختلفة ، وهذه وظيفة من الوظائف التي
- ١٠ يتكفل بها السرد بضمير المتكلم ؛ لأنّ هذا النمط من السرد هو
- ١١ الذي يتضمن الشهادة بأنّ كل ما يُذكر في القصة إنما يُذكر من
- ١٢ خلال تجربة شخصية معينة - وهي مرجع ضمير المتكلم -
- ١٣ مهما تفاوتت الجزئيات واختلفت الشظايا ، وهذا النحو من
- ١٤ الوحدة كافٍ في المقام . يقول بيرسي لوبوك (Percy Lubbock) :
- ١٥ «وحيثما يروي الحكاية بنفسه فإنّ هذه الحقيقة من شأنها أن
- ١٦ تؤدي خدمة بأن تدفع القصة إلى الأمام وأن الشخص الأول
- ١٧ سيتحدث بشكل غير مترابط ، وسيقص علينا قصة مكونة من
- ١٨ عدة شظايا ثم يعمد إلى إلصاقها بطراز معين كوحدة
- ١٩ منفردة» (٢٤) .
- ٢٠ يصرح السارد في قصة يحيى بن سلام المنذري السالف
- ٢١ ذكرها «هنا الليل» ، بأنّ عالمه مكوّن من شظايا متفرقة لا يجمع

- ١ بينها جامع سوى وحدة ذاته هو :
- ٢ ((جني الأرق . . كرات الظلام . . المقبرة وطيور الصدى . .
- ٣ عالم مفتت ينحت في رأسي مشاهد مسحورة)) (٢٥) .
- ٤ والسرد بضمير المتكلم هو الذي أعان بدرية بنت علي
- ٥ الوهبي علي أن تجمع في قصتها «التفاحة» مجموعة من
- ٦ القصص الصغرى : فثمة قصة الساردة مع صديقتها أمل ،
- ٧ وقصة الأم ، وقصة الحاج صالح ، وقصة سلمى المجنونة (٢٦) .
- ٨ وهو الذي أعان سليمان المعمرى أيضاً علي أن يحشد عوالم
- ٩ كثيرة داخلية وخارجية ضمن قصته «كم أحسدك يا
- ١٠ جابر»^(٢٧) . ولولا ضمير المتكلم لكان ثمة مجال للقارئ
- ١١ للإحساس بالتكلف والتصنع في الجمع بين كل تلكم الشظايا
- ١٢ واللوحات المختلفة .
- ١٣
- ١٤ -٥- **تغيب الآخرين:**
- ١٥ إذا كان السرد بضمير المتكلم يجعل القارئ بالغ القرب من
- ١٦ شخصية معينة في القصة هي مرجع الضمير ، يطلع علي
- ١٧ أفكارها ويقرأ إحساساتها مباشرة - علي ما تقدم - فإن النتيجة
- ١٨ الطبيعية المترتبة علي هذا أن يغدو القارئ بعيداً عن
- ١٩ الشخصيات الأخرى ، يلحظها من بعيد ، ويفكر في حقيقة
- ٢٠ دوافعها ، دون أن يلتقي مباشرة بمكنونات نفوسها وحقيقة
- ٢١ مشاعرها وأفكارها . يقول برنار دي فوتو (Bernard De Voto)

- ١ في سياق حديثه عن «القاص الخفي» ، وهو المصطلح الذي
- ٢ يستخدمه للسرد بضمير المتكلم : ((وهناك مبدأ شائع في
- ٣ قصص سومرست موم ، وهو أننا لا نستطيع أن نعرف
- ٤ الشخصيات أو الدوافع الحقيقية للآخرين ، بل يمكننا فقط أن
- ٥ نفكر فيها ، وهذا مبدأ صحيح تماماً ؛ لأن «الأنا» دائماً ما تكون
- ٦ راوياً يفكر في دوافع الشخصيات الأخرى»^(٢٨) .
- ٧ إنَّ تجنب استعمال ضمير المتكلم قد يوحي إلى القارئ بأنه
- ٨ لا يرى أمامه أناساً حقيقيين ينطلقون من دوافع واضحة
- ٩ محددة ، وإنما يرى أشباحاً لبشرغائبين ، يتصرفون دونما تفكير أو
- ١٠ وقفات تأمل في أمورهم المتكررة دوماً في كل الأزمنة . مثل هذا
- ١١ المعنى ربما يراود ذهن القارئ وهو يلحظ غياب ضمير المتكلم
- ١٢ عن قصة محمد اليحيائي «مسامير» : ((فرقة هائلة عند رأس
- ١٣ الشارع . رجلان يتشاجران لسبب مجهول . وصلت الشرطة
- ١٤ فاختنق الشارع ، ودخل الزمن الماضي في الزمن الأنبي في
- ١٥ الغائب في الحاضر))^(٢٩) .
- ١٦ فهنا كان تجنب ضمير المتكلم تصرفاً موقفاً فعلاً من
- ١٧ المؤلف ؛ فهذا التجنب يرسخ فكرة نمطية الحدث الصادر من
- ١٨ شخصيات لا تحمل ملامح محددة كما لا يحمل زمانها هوية
- ١٩ واضحة المعالم .
- ٢٠ وتتأكد فكرة تغييب الآخرين حينما يريد محمد الرحبي
- ٢١ إخبار قارئه شيئاً عن بعض شخصيات القصة الأخرى ، غير

- ١ الشخصية صاحبة ضمير المتكلم ، فإنه لا يسمح للقارئ
- ٢ بأن يلتقي بهذه الشخصيات ويتعرف ما لديها مباشرة . فكل
- ٣ ما يسمح له به هو أن يستمع إلى ما سيقوله السارد عنها
- ٤ فقط :
- ٥ ((كل ما أعرفه ان ذاك المجذوم بكى . . ولعل والده هو
- ٦ الآخر مات في الكوت . . بل ولعله مات والحواجيل في
- ٧ قدميه)) (٣٠) .
- ٨ إن المؤلف يخلق هنا مسافة متعمدة بين القارئ
- ٩ والشخصية ، فالجذوم لا صوت مباشراً لديه ، والمعلومات الواردة
- ١٠ عنه ترد على لسان السارد الذي يوغل في تغييبه حين يستعمل
- ١١ دوالّ مضادة لليقين والحضور مثل «كل ما أعرفه» و«لعلّ» .
- ١٢ ولا يكتفي سليمان المعمرى في قصته «على من أضاعوا
- ١٣ أسماءهم فلنعلن البكاء» بتغييب الآخرين على مستوى البوح
- ١٤ الداخلي حتى يغيبهم على مستوى الحوار الخارجي أيضاً .
- ١٥ نقرأ :
- ١٦ « . . . سأتوجه إليه مدفوعاً بالفضول لأسأله :
- ١٧ - ماذا الذي تضعه تحت إبطك؟
- ١٨ وسيجيب :
- ١٩ - هذا اسمي . . وأنت . . أين اسمك؟
- ٢٠ سأتلعثم قبل أن أقول :
- ٢١ - أنا نسييت اسمي .

- ١ سينظر إليّ شزراً ، وسيطلق من فمه الزئبقي صافرة بينما
٢ يصفق بيديه» (٣١) .
- ٣ الشخصية الأخرى لا تتحدث في الحقيقة ، فالسارد هو
٤ الذي يتطوع بالحديث على لسانها متذرعاً بمثل قوله :
٥ «وسيجيب» . وهذا الفعل له - إلى جانب دلالة على أنّ هذا
٦ الحوار متوقع الحصول ولم يحصل فعلاً - دلالة على أنّ هذه
٧ الشخصية الأخرى مغيّبة ، وليس لها ذلك الحضور القوي الذي
٨ يستأثر به السارد لنفسه .
٩
- ١٠ -٦- التنويع الأسلوبي:
- ١١ يكون ضمير المتكلم وسيلة من الوسائل التي تتكفل
١٢ بتحقيق تنويع في أسلوب القصة حينما يراوح الكاتب بينه
١٣ وبين ضمير الغائب أو المخاطب ، فيتحدث بضمير المتكلم عن
١٤ العالم النفسي الداخلي لإحدى الشخصيات ، ويتحدث
١٥ بالضمير الآخر عن المجرىات الخارجية وما يحدث في الواقع
١٦ بكل أشكاله ومتغيراته .
- ١٧ هذا ما نجده مثلاً في قصة «بوابات المدينة» لمحمد بن سيف
١٨ الرحبي ، فهو يسرد ويصف ما في الخارج مستعملاً ضمير
١٩ الغائب ، فيقول مثلاً :
- ٢٠ ((لاحت الحمرة من أعماق البحر مبشرة بالنهار يخرج من
٢١ جوف الليل الطويل ، نظرات حيرى ترصد البوابة أحياناً ،

- ١ وأحياناً الجبال . هذه أمامهم الجنة المنتظرة تفتح ذاكرتها للتاريخ
- ٢ وللرزق القادم من أفواه أسماك القرش . . تطل الرغبة في عين
- ٣ الواقف خلف البوابة . . «العشر» تسحبه اليد المعروقة من
- ٤ زجاجة السمن وجرة العسل وأشياهم الأخرى)) (٣٢) .
- ٥ فإذا أراد الانتقال إلى العالم الداخلي لبطل القصة ، انتقل
- ٦ إلى ضمير المتكلم وقال : «وغدت البوابة وراء ظهري دنيا
- ٧ أخرى . . عالم جديد رسمته أمانى أبي في عقلي الصغير . .
- ٨ قرية أضحت محض ذكريات هلامية ، والفلج الذي جف قحطاً
- ٩ يتراءى لي كحلم قديم . . .» (٣٣) . والقصة كلها تتبع طريقة
- ١٠ المروحة بين استعمال هذا الضمير واستعمال ذاك ، وهذا يمنحها
- ١١ تنوعاً جذاباً في الأسلوب ، ويبعدها عن الرتابة التي قد تنجم
- ١٢ عن النسج اللغوي على منوال واحد لا سيما إذا طالت القصة
- ١٣ بعض الشيء ، كما هي الحال هنا .
- ١٤
- ١٥ **سلبيات ووجوه قصور:**
- ١٦ على الرغم من تعدد الأهداف التي يمكن للأديب أن
- ١٧ يحققها من لجوئه إلى استعمال السرد بضمير المتكلم ، وعلى
- ١٨ الرغم من الآثار الواضحة التي يتركها هذا النوع من السرد في
- ١٩ أدبية القصة وفي نفس المتلقي ، فإنَّ القضية قد تكون أحياناً
- ٢٠ محفوفة ببعض المكاره التي لا بد من تجنبها وإلا عادت على
- ٢١ القصة بأثر سيء . وتود هذه الدراسة ، في الختام ، أن تشير إلى

- ١ أمثلة من هذه المكاره التي وقع فيها بعض الكتاب :
- ٢ ١- تقدم في هذه الدراسة ، عند الحديث عن «الإيمان
- ٣ بالنسبية» ، أن السرد بضمير المتكلم يؤدي «غالباً» إلى الابتعاد
- ٤ عن الراوي العليم . وكلمة «غالباً» هنا لها دلالة دقيقة
- ٥ مقصودة ، ففكرة الراوي العليم لا يتم طردها طرداً نهائياً
- ٦ وحاسماً بمجرد اللجوء إلى السرد بضمير المتكلم ، فقد تظل
- ٧ حاضرة حتى مع وجوده ، وهذا ما لاحظته الدكتور صلاح فضل
- ٨ مثلاً على بعض أعمال جمال الغيطاني الأدبية (٣٤) .
- ٩ لقد وقع بعض كتاب القصة العمانية في التسعينيات في
- ١٠ مثل هذا المأزق ، فهذا محمد الرحبي مثلاً يقول :
- ١١ «في ذاكرة الأب نبتت أغصان سوداء جذورها في القرية
- ١٢ وامتدادها إلى القلب . . دماء البشر الذين طالتهم بندقيته تحوم
- ١٣ حول مقلتيه لتزيدهما احمراراً» (٣٥) .
- ١٤ ضمير المتكلم في هذه القصة مرتبط بالابن ، فهو وحده
- ١٥ الذي يتأتى للقارئ أن يطلع على عقله ووجدانه دونما شعور بأن
- ١٦ السارد هنا «عليم» . أما الدخول في ذاكرة الأب وقراءة ما يجول
- ١٧ فيها وفي قلبه فليس يتحقق إلا بمعونة سارد عليم بكل شيء ،
- ١٨ مهما كان خفاؤه .
- ١٩
- ٢٠ ٢- أدى اقتصار استعمال ضمير المتكلم على شخصية
- ٢١ واحدة فحسب ، هي الشخصية الرئيسة في القصة ، إلى وقوع

- ١ بعض المؤلفين في حيرة من أمرهم لدى إرادتهم عرض الخواطر
- ٢ والأحاسيس التي تجول في داخل غير تلك الشخصية ، وحاول
- ٣ بعضهم اللجوء إلى طرق لا تبدو مقنعة إقناعاً فنياً كافياً .
- ٤ عائشة بنت سالم الحارثي مثلاً في قصتها «بقايا ألم»
- ٥ استعملت ضمير المتكلم لساردتها البطلة وحدها ، وعندما
- ٦ أرادت أن تتحدث عن هواجس الزوج - وهو شخصية أساسية
- ٧ في القصة - اضطرت إلى جعله ينطق بكل ما في داخله نطقاً
- ٨ مسموعاً ، الأمر الذي أضفى على القصة طابعاً مسرحياً غير
- ٩ مقنع ، وأبعدها عن الإطار الواقعي الذي كانت تطمح إلى
- ١٠ الكون فيه . تقول القصة مثلاً :
- ١١ «وما إن ذكرتُ اسم والدته حتى نهض واقفاً وهوى
- ١٢ بقبضته على الحائط كأنما يعاقبه ، وشرع يبكي بحرقة وهو
- ١٣ يقول : آه ما أكثر أخطائي ، ما أكثرها ، لقد قصرت في حق
- ١٤ أمي ، لقد هجرتها طويلاً وماتت وهي غاضبة عليّ ، آه ، كيف
- ١٥ أنسى؟ كيف أطيق؟ ..» (٣٦) .
- ١٦ لقد كان في وسع المؤلفة أن تعالج القضية على نحو آخر ،
- ١٧ بأن لا تقصر ضمير المتكلم على الزوجة وحدها ، فتستعمله
- ١٨ لكل من الزوجين على التناوب . وهذه طريقة أثيرة في القصص ،
- ١٩ وإن احتاجت إلى نضح فني على مستوى عال لدى المؤلف ،
- ٢٠ مثل النضح الذي أبداه عبدالرحمن منيف في «شرق المتوسط»
- ٢١ وجبرا إبراهيم جبرا في «السفينة» على سبيل المثال ، فقد

- ١ استعمالاً ضمير المتكلم لغير شخصية ، وكان هذا الاستعمال
- ٢ على درجة راقية من الإقناع الفني .
- ٣ ليس صحيحاً إذاً ما ذهب إليه دي فوتو (De Voto) حين
- ٤ زعم أن ضمير المتكلم «لا يمكن استخدامه عندما يضطر القاص
- ٥ إلى تناول محتويات عقول كثيرة»^(٣٧) . فهذا الاستخدام ممكن ،
- ٦ والإمكان هنا ثابت بالتجربة والممارسة ، بل قد يكون هذا
- ٧ الاستخدام هو الحل الأمثل في حالات كثيرة كالتي أشير إليها
- ٨ أنفاً .
- ٩
- ١٠ ٣- إنَّ العلاقة الوثيقة بين السرد بضمير المتكلم ونقل
- ١١ المشاعر والأفكار التأملية ، لتجعل الانجرار إلى الوعظ والتلقين
- ١٢ المباشرين أمراً متوقفاً دوماً إذا لم يأخذ المؤلف حيطته وترك
- ١٣ العنان مرسللاً لأفكاره ومشاعره لتنتال كيفما اتفق . وغني عن
- ١٤ البيان أن ليس أضرّ للقصة فنياً من أن يسلك كاتبها مسلك
- ١٥ الإرشاد والوعظ بنحو مباشر . يقول سليمان المعمرى مثلاً في
- ١٦ قصته «على من أضعوا أسماءهم فلنعلن البكاء» :
- ١٧ «أوه . . لا أستطيع تذكر اسم جدي ، يبدو أنني فقدته هو
- ١٨ الآخر . . أه ما أشدَّ حماقتنا نحن البشر! . . لا نشعر بقيمة
- ١٩ أسمائنا إلا حين نفقدها . . حين تكون في متناولنا كثمار غير
- ٢٠ محرمة لا نعيدها التفاتاً . . نهر منها . . نتعفف عنها . .
- ٢١ نستعمل غيرها نكايه بها . .»^(٣٨) .

١	وخلص القول : إنَّ السرد بضمير المتكلم - على ما فيه
٢	من جاذبية وبساطة ظاهرية - يحتاج من الكاتب إلى أن يكون
٣	ذا قدم راسخة في ميدانه ، لئلا يقع في المكاره التي سلفت
٤	الإشارة إلى أمثلة منها .
٥	
٦	
٧	
٨	
٩	
١٠	
١١	
١٢	
١٣	
١٤	
١٥	
١٦	
١٧	
١٨	
١٩	
٢٠	
٢١	

الهوامش

- ١
- ٢ (١) ابن منظور المصري : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، د. ب. ، مادة «سرد» .
- ٣ (٢) مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،
- ٤ مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٩م ، مادة «سرد» .
- ٥ (٣) حميد حمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط ٢ ، المركز
- ٦ الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م ، ص ٤٥ (والجملة المعترضة في
- ٧ النص من عندي) .
- ٨ (٤) انظر : حميد حمداني : المرجع نفسه ص ٦ ؛ وبورنوف وأوثيليه : عالم الرواية ،
- ٩ ترجمة نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١م ، ص ٧٥ .
- ١٠ (٥) يبنى العيد : تقنيات السرد الروائي ، دار الغارابي ، بيروت ١٩٩٠م ، ص ١١٧ .
- ١١ (٦) بورنوف وأوثيليه : عالم الرواية ، ص ٨٨ .
- ١٢ (٧) يحيى بن سلام المنذري : نافذتان لذلك البحر ، المطابع العالمية ، مسقط
- ١٣ ١٩٩٣م ، ص ٧٦ .
- ١٤ (٨) محمد بن سيف الرحبي : بوابات المدينة ، دار جريدة عمان ، مسقط ١٩٩٣م ،
- ١٥ ص ٢١ .
- ١٦ (٩) بيرسي لوبوك : صنعة الرواية ، ترجمة عبدالستار جواد ، منشورات وزارة الثقافة
- ١٧ والإعلام ، بغداد ١٩٨١م ، ص ١٢١ .
- ١٨ (١٠) برنارد دي فوتو : عالم القصة ، ترجمة محمد مصطفى هدارة ، عالم الكتب ،
- ١٩ القاهرة ١٩٦٩م ، ص ٢٠٩ .
- ٢٠ (١١) سوزان لوهافر : الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة محمد نجيب لفته ، دار
- ٢١ الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠م ، ص ٣٢ .

١	(١٢) عزالدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ط٧ ، دار الفكر العربي ، القاهرة
٢	١٩٧٨م ، ص ١٨٧ .
٣	(١٣) سليمان بن علي المعمرى : على من اضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء ، في :
٤	محمد علي الصليبي (محرر) : نماذج من المقالات والقصص الفائزة في مسابقة
٥	المنتدى الأدبي ١٩٩٦-١٩٩٩م ، ص ١٤٥ .
٦	(١٤) سالم بن ربيع الغيلاني : اليوم الأخير ، في : المصدر السابق ، ص ١٧٤ .
٧	(١٥) سليمان بن علي المعمرى : كم أحسبك يا جابر ، في : المصدر السابق ،
٨	ص ١٢٢ .
٩	(١٦) علي المعمرى : مفاجأة الأحبة ، الصحراء للطباعة والنشر ، الرباط ١٩٩٣م ،
١٠	ص ٧١ .
١١	(١٧) المصدر نفسه ، ص ٧٧ .
١٢	(١٨) بورنوف وأوثيليه : عالم الرواية ، ص ٨٦ .
١٣	(١٩) يرى تودروف أن رؤية الراوي على ثلاثة أنواع : فهناك «الرؤية من خلف» وفيها
١٤	يرى الراوي كل شيء بما في ذلك المخفيات والبواطن ، وهناك «الرؤية مع» وفي هذه
١٥	الحالة تكون رؤية الراوي مساوية تماماً لرؤية الشخصية القصصية ، وهناك أخيراً
١٦	«الرؤية من خارج» وهي التي لا يعرف الراوي معها إلا القليل مما تعرفه إحدى
١٧	الشخصيات . (للتفاصيل انظر : حميد لحداني : بنية النص السردى ، ص ٤٧) .
١٨	(٢٠) يبنى العيد : تقنيات السرد الروائي ، ص ٩٢ .
١٩	(٢١) بيرسي لوبوك : صناعة الرواية ، ص ١٢٢ .
٢٠	(٢٢) عبدالعزيز بن محمد الفارسي : شطرنج ، في : محمد علي الصليبي (محرر) :
٢١	نماذج من ... ، ص ١٨٥ .

- ١ (٢٣) يحيى بن سلام المنذري : نافذتان لذلك البحر ، ص ٥٣ .
- ٢ (٢٤) بيرسي لوبوك : صنعة الرواية ، ص ١٢٥ .
- ٣ (٢٥) يحيى بن سلام المنذري : نافذتان لذلك البحر ، ص ٥٢ .
- ٤ (٢٦) بدرية بنت علي الوهبي : التفاحة ، في : محمد علي الصليبي (محرر) :
٥ نماذج من ... ، ص ١٩١ .
- ٦ (٢٧) سليمان العمري : كم أحسدك يا جابر ، في : المصدر السابق ، ص ١٢٢ .
- ٧ (٢٨) برناردي فوتو : عالم القصة ، ص ٢١٠ .
- ٨ (٢٩) محمد اليحيائي : خرزة المشي ، دار شرقيات ، القاهرة ١٩٩٥م ، ص ٥٦ .
- ٩ (٣٠) محمد الرحبي : بوابات المدينة ، ص ٣٦ .
- ١٠ (٣١) سليمان العمري : على من أضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء ، في : محمد
١١ علي الصليبي (محرر) : نماذج من ... ، ص ١٤٩ .
- ١٢ (٣٢) محمد بن سيف الرحبي : بوابات المدينة ، ص ٣٢ .
- ١٣ (٣٣) المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .
- ١٤ (٣٤) انظر : د. صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار ، القاهرة
١٥ ١٩٨٧م ، ص ١٣٥ .
- ١٦ (٣٥) محمد بن سيف الرحبي : بوابات المدينة ، ص ٣٢ .
- ١٧ (٣٦) عائشة بنت سالم الحارثي : بقايا ألم ، في : محمد علي الصليبي (محرر) :
١٨ نماذج من ... ، ص ١١٠ .
- ١٩ (٣٧) برناردي فوتو : عالم القصة ، ص ٢١٢ .
- ٢٠ (٣٨) سليمان العمري : على من أضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء ، في : محمد
٢١ علي الصليبي (محرر) : نماذج من ... ، ص ١٤٦ .

المصادر والمراجع

- ١
- ٢
- ٣
- ٤ -١ إسماعيل، عزالدين : الأدب وفنونه ، ط٧ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٨ م .
- ٥
- ٦ -٢ بورنوف ، رولان وريال أوئيليه : عالم الرواية ، ترجمة نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١ م .
- ٧
- ٨ -٣ دي فوتو ، برنار : عالم القصة ، ترجمة محمد مصطفى هداره ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٦٩ م .
- ٩
- ١٠ -٤ الرحبي ، محمد بن سيف : بوابات المدينة ، دار جريدة عمان ، مسقط ١٩٩٣ م .
- ١١
- ١٢ -٥ الصليبي ، محمد علي (محرر) : نماذج من المقالات والقصص الفائزة في مسابقة المنتدى الأدبي ١٩٩٦-
- ١٣
- ١٤ ١٩٩٩ م ، المطبعة الشرقية ومكتبتها ، مسقط ٢٠٠٠ م .
- ١٥ -٦ العيد ، ينى : تقنيات السرد الروائي ، دار الغارابي ، بيروت ١٩٩٠ م .
- ١٦
- ١٧ -٧ فضل ، صلاح : إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار ، القاهرة ١٩٨٧ م .
- ١٨
- ١٩ -٨ حمداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣ م .
- ٢٠
- ٢١

٩- لوبوك ، بيرسي : صنعة الرواية ، ترجمة عبدالستار جواد ،	١
منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨١م .	٢
١٠- لوهافر ، سوزان : الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة	٣
محمد نجيب لفته ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد	٤
١٩٩٠م .	٥
١١- المصري ، ابن منظور الأفرقي : لسان العرب ، دار صادر ،	٦
بيروت ، د. ت .	٧
١٢- المعمري ، علي : مفاجاة الأحبة ، الصحراء للطباعة	٨
والنشر ، الرباط ١٩٩٣م .	٩
١٣- المنذري ، يحيى بن سلام : نافذتان لذلك البحر ، المطابع	١٠
العالمية ، مسقط ١٩٩٣م .	١١
١٤- وهبة ، مجدي وكامل المهندس : معجم المصطلحات	١٢
العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٩م .	١٣
١٥- اليحيائي ، محمد : خرزة المشي ، دار شرقيات ، القاهرة	١٤
١٩٩٥م .	١٥
	١٦
	١٧
	١٨
	١٩
	٢٠
	٢١

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21

	١
	٢
	٣
من ملامح لقاء الغرب	٤
في القصة القصيرة العمانية المعاصرة	٥
	٦
ترافق اطلاع الإنسان العربي على مظاهر المدنية الحديثة	٧
في الغرب ، منذ بدء ما يعرف باسم «عصر النهضة العربية	٨
الحديثة» ، مع لقاء بهذه المظاهر على مستوى التأليف القصصي	٩
بمختلف تجلياته ، ابتداءه رفاة رافع الطهطاوي سنة ١٨٣٤م	١٠
بكتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» وتتابعته بعده	١١
المؤلفات ، فاشتهرت منها عناوين كثيرة من قبيل : «زينب»	١٢
لمحمد حسين هيكل ، و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي ،	١٣
و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم ، و«الحي اللاتيني»	١٤
لسهيل إدريس ، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح .	١٥
وقد لا يكون المرء مبالغاً إن ذهب إلى أن في وسع كل قطر	١٦
عربي أن يعدّ قائمة - تطول أو تقصر - بعناوين الكتابات	١٧
القصصية التي كُتبت فيه متناولةً هذا الموضوع ، فهو شائع	١٨
شيوغاً واضحاً في الأدب القصصي العربي الحديث والمعاصر .	١٩
إنّ هذا التركيز الواضح على هذا الموضوع ينطلق أساساً من	٢٠
إدراك واضح لطبيعة الإشكالية الكبيرة التي باتت الشخصية	٢١

- ١ العربية - والمسلمة عموماً - تواجهها منذ بدء الاتصال الحديث
- ٢ بالغرب ، وهي الإشكالية التي عُرفت بأسماء متشابهة لعلّ
- ٣ أشهرها «الأصالة والمعاصرة» ، ويراها الجابري «ازدواجية
- ٤ مفروضة علينا بسبب تدخل عامل خارجي ، وليست مسألة
- ٥ اختيار حُر»^(١) . لقد تمثلت هذه الإشكالية في تذبذب
- ٦ الشخصية العربية بين قطبين : أحدهما يمثل مظاهر التطور
- ٧ والتمدن الحديثين ، والآخر يمثل الأصالة المستندة إلى التراث
- ٨ العربي والإسلامي . وقاد هذا التذبذب إلى ظهور مواقف ثلاثة
- ٩ لدى المفكرين العرب ، لا يهمننا منها هنا سوى دلالتها على
- ١٠ عمق هذه الإشكالية وأثرها في الفكر العربي المعاصر ، فالموقفان
- ١١ الأول والثاني ارتبط كل منهما بالدعوة إلى قطب من قطبي
- ١٢ الثنائية ، أما الأخير فحاول التوفيق بينهما بالدعوة إلى الأخذ
- ١٣ بخير ما فيهما ، «وواضح أن الأمر يتعلق لا بثلاثة مواقف
- ١٤ تفصل بينها حدود واضحة ، بل بثلاثة أصناف من المواقف
- ١٥ يضم كل صنف منها اتجاهات متعددة تتلون في الغالب بلون
- ١٦ الأيديولوجيات السائدة»^(٢) . وبلغ من قوة أثر هذه الإشكالية أن
- ١٧ لم يقتصر وجودها على المفكرين وحدهم ، فصار رجل الشارع
- ١٨ أيضاً يلهج بمصطلحات من مثل : الهوية ، والحدائث ، وما بعد
- ١٩ الحدائث ، والمثاقفة ، والاستلاب الحضاري ، وحوار الحضارات أو
- ٢٠ صراعها . . . الخ . وكان من الطبيعي ألا يقف الأدباء بنجوة من
- ٢١ هذا كله ، فأسهموا فيه بنتائجهم الأدبية المختلفة بغية «البحث

- ١ عن إمكانات تشكيل الشخصية الجديدة»^(٣) .
- ٢ إن هذه الدراسة محاولة للوقوف على أبرز الملامح التي
- ٣ تظهر في موضوع لقاء الغرب وفق ظهوره في القصة القصيرة
- ٤ العمانية المعاصرة التي لم تبقَ معزولة عن كل هذا الذي كُتِبَ
- ٥ في الأدب العربي المعاصر في هذا الموضوع ، بل تفاعلت معه
- ٦ ساعيةً إلى أن تكون لها سهمتها فيه .
- ٧ وتود الدراسة أن تشير إلى أن اختيارها للتعبير «لقاء» -
- ٨ دون غيره من التعبيرات المستعملة في هذا الصدد من قبيل :
- ٩ مواجهة ، أو صدام ، أو صراع ، أو حوار - جاء من منطلق
- ١٠ الحرص على منح الموضوع درجة كافية من الاتساع تتيح له أن
- ١١ يتناول كل المواقف والطروحات والاتجاهات دون قسر لأي منها
- ١٢ أو حصر في زاوية ضيقة معينة ، خلافاً لما صنعه بعض
- ١٣ الدارسين المعاصرين حين أصرّ على استعمال كلمتي «الصراع»
- ١٤ و«الصدام»^(٤) . إضافةً إلى أن هذه الكلمة «لقاء» لا تحمل -
- ١٥ على عكس غيرها - ظلالاً من الدلالة على التعمد والقصد
- ١٦ والسعي لتحقيق غاية معينة سلفاً ، فهي متناسبة أيضاً مع
- ١٧ العفوية وعدم التعمد ، وهذه قضية تخدم أيضاً اتساع النظرة
- ١٨ التي تطمح إليها هذه الدراسة .
- ١٩ لقد تنوعت تجليات لقاء الغرب في القصة القصيرة
- ٢٠ العمانية المعاصرة ، فتجلى هذا اللقاء في السفر الفعلي
- ٢١ الجسدي إلى الغرب لأغراض أهمها الدراسة الجامعية كما في

- ١ «العودة» لعلي الكلباني^(٥) و«العودة» لخليفة العبري^(٦) ، وهذا
- ٢ ما يظهر أيضاً - وإن لم يصرح به - في قصة «مؤامرة حبس
- ٣ النورس» ليونس الأخرمي^(٧) . وبعد الدراسة الجامعية ، يظهر
- ٤ العمل غرضاً ثانياً من أغراض السفر إلى الدول الغربية ، مثل
- ٥ ذلك الذي في قصة «خلجات مترادفة» لحمد بن رشيد^(٨) .
- ٦ ومن الطريف أن الغرض لا يكون مذكوراً أحياناً ، كما لو لم
- ٧ تتعلق بذكره أية أهمية ، ومثال هذا ما في قصة «بدوي في
- ٨ لندن» لأحمد بن بلال^(٩) ، فقارئ هذه القصة لا يظفر فيها بما
- ٩ من شأنه أن يدل على الغرض الذي لأجله سافر البدوي
- ١٠ وأصدقائه الثلاثة إلى لندن . وتجلى لقاء الغرب أيضاً في نوع
- ١١ آخر من السفر إليه ، يكون بالخيال . مثاله الواضح هو في قصة
- ١٢ «الخريطة» ليونس الأخرمي^(١٠) ، حيث يطلق حمد لخياله
- ١٣ العنان ليخلق بحرية في فضاءات الدولة الغربية التي يتوق إلى
- ١٤ السفر إليها هرباً من الحرارة الحارقة في شهر نيسان
- ١٥ الربيعي . لكن تحليقه هذا يظل خيالياً فحسب ، دون أن يتجاوز
- ١٦ إلى التحقق العملي ، فقد أقفلت سفارة تلك الدولة أبوابها قبل
- ١٧ أن يعود حمد إلى واقعه من رحلته الخيالية ، مضيعاً على
- ١٨ نفسه ، غير مرة ، فرصة الحصول على تأشيرة السفر .
- ١٩ وإلى جانب التجليين المذكورين ثمة تجلٍ مختلف يتمثل
- ٢٠ في انطباعات ذهنية راسخة عن الغرب من دون تحقّق سفر
- ٢١ إليه ، لا جسداً ولا خيالاً . برز هذا التجلي بوضوح في قصة

- ١ محمد بن سيف الرحبي «الله وأمريكا»^(١١) ، ففيها تبرز أمريكا
- ٢ إلهاً يُعبد من دون الله تعالى ، ويستولي على كل شيء حتى
- ٣ الحروف الهجائية ، فينقطع على الناس طريق تواصلهم
- ٤ وتفاهمهم إلا ما كان بإذن أمريكا ، ويتحول التوكل على الله
- ٥ تعالى إلى جريمة يستحق المرء عليها أن يعاقب بأقسى
- ٦ العقوبات . ومثل هذا ما نجده في قصة «أمي ماريا» لصادق
- ٧ عبدواني^(١٢) حين ينقل إلينا الزوجان سيف وسمية نظرتيهما
- ٨ المختلفتين إلى حياة الأسر الأوروبية ، دون أن يكون في القصة
- ٩ ما يدل على سفرهما الجسدي إلى الغرب أو تهويمهما الخيالي
- ١٠ في آفاه .
- ١١ ويمكن تلخيص أهم ملامح لقاء الغرب في القصة القصيرة
- ١٢ العمانية المعاصرة في المحاور الآتية :
- ١٣
- ١٤ **١- الجهل والتوق إلى المعرفة:**
- ١٥ برز الجهل ملمحاً بارزاً لدى معظم الشخصيات القصصية
- ١٦ المسافرة إلى الغرب ، فهي تبدأ سفرها دون تصور حقيقي واضح
- ١٧ الأبعاد والتفصيلات عن الحياة الغربية ، فهذه الحياة لغز كبير
- ١٨ أمامها ، وهي منساقاة بلهفة وراء توقها إلى حلّ هذا اللغز وإماطة
- ١٩ اللثام عن أسراره وصولاً إلى المعرفة المبتغاة . هذا الملمح يبرز في
- ٢٠ صورة متضخمة لدى «بدوي» أحمد بن بلال الذي كان يفغر
- ٢١ فاه ويتسمر في مكانه مبهوراً بأي شيء كان يراه في لندن ،

- ١ وكأنه لم يكن يحمل في ذهنه أي تصوّر - قريب أو بعيد - عن
- ٢ الحياة هناك . فمنذ لحظة وصوله ، وجدناه يقول : «لم أشاهد قط
- ٣ في حياتي مثل هذه الأكوام الجاثمة من الطائرات ، بالله هل
- ٤ لهذا المطار وزير واحد فقط؟»^(١٣) .
- ٥ وإذا كان البدوي قد سافر إلى الغرب وهو فارغ الذهن تماماً
- ٦ - بطريقة تعمد المؤلف أن تكون فكاهية - مما يمكن أن يقابله
- ٧ هناك ، فإنّ «أحمد» في قصة «العودة» لعلي الكلباني كان قد
- ٨ اختلق لنفسه صورة يوتوبية مثالية للغرب جعلته يقول : «كنت
- ٩ أتصور أن الحياة هنا في الغرب هي النعيم ، هي الحياة المثالية
- ١٠ التي يجب أن يحيها المتعلمون المتحررون أمثالي»^(١٤) . ولما كان
- ١١ النعيم الغربي مقترناً في ذهنه بالحرية ، بمعناها الظاهري الخادع ،
- ١٢ غداً مطلوباً منه أن يتنكر لكل ما من شأنه أن يحول بينه وبين
- ١٣ الحرية المزعومة ، حتى المتمثل منه في الدين والقيم والعادات .
- ١٤ وبلغ من شدة إلحاح هذه الفكرة على ذهنه أن لم يمنع نفسه من
- ١٥ تنفيذها وهو في بلاده :
- ١٦ «كنت أهزأ بكل شاب حينما أراه ذاهباً إلى المسجد
- ١٧ للصلاة . بصراحة لقد انسلخت وللأسف من كل القيم
- ١٨ الفاضلة والعادات الطيبة ، وأهملت زوجتي ، ابنة خالي ،
- ١٩ وتشاجرت مع أبي وأمي»^(١٥) .
- ٢٠ ولئن كان الجهل في المثالين المتقدمين من جانبنا نحن
- ٢١ الشرقيين ، فإنّ في قصة «العودة» لخليفة العبري مثلاً مختلفاً ،

- ١ فنجد فيها أن الغربيين يجهلوننا أيضاً :
- ٢ «مرات عدة ينسى المحطات التي يرغب في النزول عندها
- ٣ بسبب غرقه في محاولة إقناع هؤلاء الغربيين بأننا لسنا كما
- ٤ يظنون (أصحاب جمل وبئر بترول) ، بل أصبح من بيننا عقول
- ٥ سياسية رفيعة وأصحاب شهادات علمية عليا» (١٦) .
- ٦ إن هذا الجهل من الطرف الغربي يبدو من النص أنه غير
- ٧ متفق في النوع مع ذلك الذي من الطرف الشرقي ، فبينما يظهر
- ٨ الأخير بمظهر الجهل العادي الناتج من قصور أو تقصير في سبيل
- ٩ تحصيل المعرفة الحقيقية بالغرب والحياة الغربية ، يبدو الأول
- ١٠ بصورة قد تبعده عن مثل هذه البراءة ، وتجعله أقرب إلى حالة
- ١١ فيها قدر غير قليل من القصد المنطلق من استعلاء معرفي
- ١٢ وحضاري واضح لدى الغرب . فبطل القصة يجد نفسه غارقاً
- ١٣ في «محاولة إقناع» هؤلاء الغربيين ، وواضح أن «الإقناع» -
- ١٤ لاسيما حين يحتاج إلى «غرق في المحاولة» - يشير إلى أن
- ١٥ الجهل الغربي ليس حالة من الجهل العادي الذي يزول
- ١٦ بالحصول على المعرفة والذي يدفع صاحبه دفعاً إلى تحصيل
- ١٧ تلك المعرفة . ثم إن هذا «الإقناع» يستند أساساً إلى أننا مهما
- ١٨ كنا مختلفين عن الغربيين في حضارتنا ، فإن هذا لا يعني على
- ١٩ الإطلاق أننا نحيا حياةً تختلف كل الاختلاف عن الحياة
- ٢٠ الغربية المعاصرة :
- ٢١ «مع ذلك فالسواد الأعظم أغنياء كانوا أم فقراء أصبحوا

- ١ يسايرون الصرخات وعوالم الموضة التي يقذفونها بها من ولاعة
- ٢ السجائر إلى الكمبيوتر ، حتى السندويتشات والوجبات
- ٣ السريعة بدأ رتم العصر يغلغلها داخل أيام العرب»^(١٧) .
- ٤ مثل هذا النقاش المشتمل على توضيح الواضحات يبدو أنه
- ٥ موجّه إلى فئة من الناس صُرفت أذهانها صرفاً متعمداً عن
- ٦ تقبل الصورة الواقعية الحقيقية للعرب ؛ لذا يبدو صعباً إقناعها
- ٧ بأن العرب اليوم يعرفون قيمة العلم والتطور والتمدن . ويتأكد
- ٨ هذا الاستنتاج حين نلاحظ رد الفعل «الدائم» لديها :
- ٩ «لكن رد الفعل دائماً ما يكون التفتاتاً لتكملة كتاب أو
- ١٠ صحيفة أو منحه ابتسامة مصطنعة»^(١٨) .
- ١١ إنه رد فعل كاشف عن عدم استعداد أصحابه لتقبل
- ١٢ صورة جديدة للشرق مخالفة للصورة النمطية المألوفة التي باتت
- ١٣ راسخة في أذهان الغربيين لكثرة ما قام به الاستشراق من
- ١٤ «إقصاء للشرق» حسب تعبير الجابري الذي سعى إلى توضيح
- ١٥ الدافع إلى ذلك بقوله : «لما كان الوعي بالذات - في الثقافة
- ١٦ الأوروبية خاصة - إنما يتم عبر الآخر ، فإنّ بناء الأنا الأوروبي
- ١٧ سيظل عملية ناقصة ما لم تكملها عملية أخرى ضرورية هي
- ١٨ عملية تفكيك الآخر ، عملية سلبه أناه وإقصائه وتحويله إلى
- ١٩ مجرد موضوع . تلك هي المهمة التي قام بها ما يعرف
- ٢٠ بالاستشراق ، وهو ذلك النوع من المعرفة التي شيدها الغرب
- ٢١ لنفسه عن الشرق بوصفه الآخر الذي لا بد من عزله وتمييزه

- ١ ليصبح في الإمكان بناء الأنا الأوروبي كذات وحيدة ، كل ما
- ٢ عداها موضوع لها» (١٩) .
- ٣ وإذا كان هذا الدافع حاضراً حقاً في ذهن بطل خليفة
- ٤ العبري ، فإن من الطبيعي ألا يكون جداله مع أهل لندن
- ٥ مصحوباً بإحساس براحة نفسية حقيقية . ولعلّ هذا ما جعل
- ٦ أحد الدارسين يقول : «ولم يكن هذا الطالب مطمئناً لأهل
- ٧ لندن اطمئناناً كاملاً ، لأنهم كانوا يحملون - في أذهانهم -
- ٨ صورة فيها احتقار للعرب ، لهذا كان يجادلهم ، ويدفع عن قومه
- ٩ كل تهمة» (٢٠) .
- ١٠
- ١١ **٢- دهشة الاكتشاف:**
- ١٢ يترتب هذا المحور ترتباً طبعياً متوقعاً على المحور السالف ،
- ١٣ فإذا كان ثمة جهل إزاء الغرب ، فإن من المتوقع أن يكون ارتفاع
- ١٤ هذا الجهل وتحقق اكتشاف الواقع مترافقاً مع دهشة تستولي
- ١٥ على العربي المسافر إلى الغرب للمرة الأولى ، كتلك الدهشة
- ١٦ التي طغت على «بدوي» أحمد بن بلال منذ اللحظة الأولى
- ١٧ التي وصل فيها إلى لندن ، وظهرت بعدئذ في مواقف مختلفة
- ١٨ صورت بطريقة هزلية ساخرة ، كما في هذا الموقف مثلاً :
- ١٩ «وما كان من البدوي إلا أن أوقف صديقه خليفة وأشار
- ٢٠ بيده نحو تلك الفتاة العجيبة الغريبة في ملابسها ، وسارع
- ٢١ خليفة إلى إنزال يد البدوي لكي لا يثير ذلك الفتاة المقصودة

- ١ ويسبب لهما مشكلة ، ثم قال البدوي : إنَّ في عمان نوعاً من
- ٢ الدجاج يطلق عليه اسم الديك البصري ، فهل هذه الفتاة من
- ٣ تلك الفصيلة من الدجاج؟» (٢١) .
- ٤ وإذا كان القارئ قد شعر في هذا الموقف بنحوٍ من التكلف
- ٥ انساق إليه المؤلف نتيجة حرصه الواضح على إضفاء الطابع
- ٦ الفكاهي على دهشة الاكتشاف لدى البدوي ، فإنَّ هذا الشعور
- ٧ سيتعمق حينما يقرأ القارئ مواقف يبدو التكلف أوضح فيها ،
- ٨ مثل موقف البدوي حين حسب طاولات الطعام المغطاة بأقمشة
- ٩ بيضاء «جثثاً لفت بأكفان بيضاء تنتظر من يواربها تحت
- ١٠ التراب» (٢٢) .
- ١١ وأياً ما كان أمر هذا الطابع الفكاهي المتكلف ، فإنَّ
- ١٢ الاكتشاف لدى البدوي غلبت عليه الطريقة التقييمية التي تحب
- ١٣ التوقف أمام كل ما تراه سلبياً في الحياة الغربية ، حيث
- ١٤ «يسنخبط البطل سالم القادم من البادية إلى لندن على الكثير
- ١٥ من ضروب السلوك التي تصادفه في غربته والتي تتجلى في
- ١٦ مظاهر الانحراف والعبث ، وتصبح المدينة غولاً كبيراً يلتهم
- ١٧ القيم والمبادئ التي درج عليها» (٢٣) . وبلغت طريقة تقييم
- ١٨ السلبيات هذه مداها الأبعد حين أخذ المؤلف ينحدر إلى وهدة
- ١٩ التقريرية والوعظية المباشرة على لسان البدوي ، كما في قوله :
- ٢٠ «لا أعتقد مطلقاً أنَّ هذا الجو يسمح لأحد أن يفكر بأن هناك أمم
- ٢١ (كذا) تعصف بها عواصف الشتاء الغاضبة وهي راقدة في

- ١ العراء ، وأخرى تموت جوعاً برأى من الحياة» (٢٤) .
- ٢ ولئن كان في الطابع الفكاهي شيء من التسويغ المحتمل
- ٣ للتكلف الذي ظهر جلياً في اكتشاف البدوي ، فإن مثل هذا
- ٤ التسويغ غير وارد في حالة صديقه خليفة الذي بلغ الأمر به إلى
- ٥ درجة أن لا يكتشف الفارق الكبير بين الحياتين الإسلامية
- ٦ والغربية ولا يعي أبعاده الواسعة إلا عندما وجد زوجته الغربية
- ٧ كاثلي توافق على مراقبة شاب غربي دعاها إلى أن ترقص
- ٨ معه (٢٥) . وحالة خليفة تشبه هنا ، إلى حد بعيد ، حالة أحمد
- ٩ في قصة علي الكلباني «العودة» ، فهو أيضاً لم يع الفواصل
- ١٠ الكبيرة في العادات والقيم إلا بعد أن أخذت زوجته الغربية
- ١١ سوزان تخرج وتعود متى تشاء ومع من تريد ، دون أن تعطي
- ١٢ زوجها حق الملاحظة أو الاعتراض على تصرفاتها التي كانت
- ١٣ تجدها عادية جداً (٢٦) . وغريب حقاً أن يتأخر أحمد في
- ١٤ اكتشافه ووعيه كل هذا التأخر وهو الذي كان قد أقام في
- ١٥ الغرب سنوات من قبل! رحلة الاكتشاف عند كل من خليفة
- ١٦ وأحمد تبدو ، إذن ، رحلة ساذجة تعتمد على تجاربهما
- ١٧ الشخصية وحدها ، دون أن يكون لكل ذلك الإرث التاريخي
- ١٨ الكبير من العلاقات مع الغرب أي حضور فعلي مؤثر في
- ١٩ مواقفهما ، على الرغم من ظهور إشارات تاريخية متفرقة في
- ٢٠ حنايا القصتين . وهنا يظهر اختلافهما الكبير عن مصطفى
- ٢١ سعيد - بطل رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال»

- ١ - الذي لم يكن «بحاجة إلى أن يتفاعل مع البيئة الجديدة في
- ٢ الغرب؛ لأنه - كما نعلم - وصل الغرب عبر التاريخ الذي
- ٣ شيّد منه جسراً امتد فوق البيئة الجديدة، ومن فوقه كان
- ٤ يتعامل مع تلك البيئة. لهذا نجد مصطفى سعيد لا يدخل في
- ٥ علاقة وطيدة مع أحد؛ لأن التاريخ كان يقف حاجزاً بينه وبين
- ٦ حاضر البيئة التي يعيش فيها»^(٢٧).
- ٧ إنّ أهمّ السلبيات الغربية التي أولتها الشخصيات
- ٨ القصصية اهتمامها تتمثل في الجريمة والعنف^(٢٨)، والعلاقات
- ٩ الجنسية المنفلتة^(٢٩)، وهو اهتمام يتفاوت من كاتب إلى آخر
- ١٠ ومن قصة إلى أخرى، بيد أنه لم يكن الاهتمام الوحيد، فليس
- ١١ دقيقاً أن «كل القصص بلا استثناء لا ترى إلا سلبيات الحضارة
- ١٢ الغربية»^(٣٠). إنّ القصص العمانية لا تخلو من إشارات - وإن
- ١٣ ندرت - إلى جوانب إيجابية في الحياة الغربية، ففي قصة
- ١٤ «العودة» لخليفة العبري نقرأ:
- ١٥ «مما لفت انتباهه في هؤلاء حتى الإعجاب احترامهم
- ١٦ للوقت، فحين يضرب لأحدهم موعداً ففي الساعة والدقيقة
- ١٧ نفسها يجده أمامه. ليس أثنى من الوقت عندهم، فنادراً ما
- ١٨ تضيع دقيقة واحدة سدى، حتى حينما يمارسون بعض
- ١٩ الرياضات تجدهم يقرؤون كتاباً، أثناء ركوبهم لسيارة الأجرة
- ٢٠ كثيراً ما يلحظهم يقرؤون قصة أو رواية»^(٣١).
- ٢١ وإذا كان الحديث عن الإيجابيات هنا منطلقاً من

- ١ «الإعجاب» الصريح الذي صاحبه يجعل يتوقف أمام الظواهر
- ٢ دون محاولة تحليل أو مناقشة ، فإن الحديث في قصة «أمي
- ٣ ماري» لصادق عبدواني يبدو أعمق وأدق ، حين تلاحظ سمية
- ٤ شدة إعجاب زوجها سيف بجدية حياة الأسر الأوروبية التي
- ٥ تعمل خارج بيوتها وداخلها دونما احتياج إلى خدم في المنازل ،
- ٦ فيدعوها هذا إلى عرض نظرتها المغايرة التي لا تنكر هذه
- ٧ الإيجابية ، لكنها ترجعها إلى ظروف وأوضاع اجتماعية خاصة
- ٨ تختلف كليةً عما نعهده في المجتمعات الشرقية :
- ٩ «افهمني يا حبيبي ، أولاً هناك فروق جوهرية بين الأسر
- ١٠ الأوروبية والأسر الشرقية . فأنت تعلم أن الواجبات الاجتماعية
- ١١ شبه معدومة في حياة الأسر الأوروبية ، فزيارة الأهل أو
- ١٢ الأصدقاء أو زيارة الناس لم تعد جزءاً من حياة الأسر
- ١٣ الأوروبية . . .» (٣٢) .
- ١٤
- ١٥ **٣- عاطفية الشرق:**
- ١٦ وسط كل البرود والآلية اللذين يطغيان على العلاقات
- ١٧ الاجتماعية المختلفة في الغرب ، يبرز الإنسان الشرقي في
- ١٨ القصة العمانية ميمزاً بعواطفه الإنسانية الدافقة التي تجعله دوماً
- ١٩ فريداً في الوسط الغربي . ففي قصة «خلجات مترادفة» لحمد
- ٢٠ بن رشيد نقرأ التساؤل الآتي بعد أن وقع بطل القصة في الحب
- ٢١ من نظرة أولى إلى فتاة جالسة أمامه :

- ١ «من هي بالنسبة له؟ هل تورط في حبها؟ هل الحب ينزل
- ٢ بهذه السرعة؟ أم أن الإنسان الشرقي يحب بسرعة؟» (٣٣) .
- ٣ والسرعة المعروضة ههنا تستحيل عند بدوي أحمد بن
- ٤ بلال إلى صدق وعمق حقيقيين لا يكون فاقدتهما إلا جماداً
- ٥ أحرص :
- ٦ «إن من يكثرزون في أعماقهم الحب ، ويجعلون من
- ٧ مسامات جلودهم ينابيع تفيض به ، ويزرعون على شفاههم
- ٨ أعذب البسمات ، وينشرون من ثغورهم أعطر الكلمات ، يملكون
- ٩ قلوباً آدمية خفاقة ، وهي أئمن من ماس الأغنياء ويا قوتهم . أما
- ١٠ الذين يملكون الحزائن ويبخلون على الناس حتى باللفظ الحسن
- ١١ فأولئك هم العبيد الحقيقيون ، ويا للأسف لتلك الجمادات
- ١٢ الخرساء!» (٣٤) .
- ١٣ بيد أن بروز العاطفة الشرقية يبدو أحياناً أمراً مبالغاً فيه إلى
- ١٤ حد غير مقنع ولا واقعي ، ففي قصة «العودة» لعلي الكلباني
- ١٥ يقول خالد لأحمد في أول لقاء بينهما دون أية معرفة مسبقة :
- ١٦ «إنني مستعد لعمل كل شيء أقدر عليه ، وأنا مستعد
- ١٧ بكل شيء حتى لو كلفني ذلك تضحية مني . نحن إخوة
- ١٨ وبخاصة في ديار الغربية ، وليس من الشهامة العربية أن أتخلي
- ١٩ عن أخي في الضيق» (٣٥) .
- ٢٠ إن هذا الاستعداد الغريب من خالد لعمل أي شيء ،
- ٢١ حتى التضحية ، في سبيل إنسان لا يعرفه ليضفي على

- ١ شخصيته طابعاً غير واقعي ، وكأنه بالفعل «ملاك أو رسول
- ٢ أرسل من الجنة لأجل إرشاد التائه أحمد إلى الطريق
- ٣ الصحيح» (٣٦) .
- ٤ ويتأكد التعمّل والتكلف في ذهن قارئ القصة حين يجد
- ٥ أحمد في لحظة يفضّل الانتحار على الرجوع إلى الوطن ،
- ٦ نتيجة تقصيره الشديد في حقوق والديه وزوجته :
- ٧ «لا أستطيع العودة إلى وطني ، ولو عدت فكيف سأقابل
- ٨ أبي وأمي وابنة خالي التي تركتها سنين دون أن أسأل عنها؟
- ٩ هل سيغفر لي أهلي عقوبي؟ لا . . لا أعتقد أنني أستطيع
- ١٠ العودة . إنني أفكر في أن أتخلص من هذه الحياة ، فذلك خير
- ١١ لي ولأمثالي الذين يضحون بأوطانهم وأهلهم ومثلهم في سبيل
- ١٢ نزوة طارئة وطيش عابر» (٣٧) .
- ١٣ ثم يجد أحمد نفسه في لحظة أخرى - بعد موعظة قصيرة
- ١٤ من الملاك خالد - يعود إلى الوطن مطمئن الفؤاد :
- ١٥ «وعاد أحمد . . عاد إلى وطنه . . عاد إلى والديه وزوجته
- ١٦ وأهل بلده الطيبين» (٣٨) .
- ١٧ نعم عاد ، عاد دون أن يجد لكل تقصيراته السابقة في
- ١٨ حقوق أهله أي انعكاس سلبي عليهم إزاءه ، والسر أنهم
- ١٩ «طيبون»!
- ٢٠
- ٢١

١	٤- النظرة الكلية:
٢	على الرغم من وجود إدراك واضح لاشتمال الحياة الغربية
٣	على جوانب إيجابية وأخرى سلبية ، قلّت أو كثرت ، فإنّ
٤	النماذج القصصية المدروسة ههنا لا تبدو منطلقة من منطلق
٥	استحضار البنية المعقدة من العلاقات التي تربط بين الشرق
٦	والغرب ، والتي «يتداخل فيها الماضي والحاضر والمستقبل ،
٧	ويتشابك فيها الثقافي بالسياسي بالديني» ^(٣٩) . فمنطلق هذه
٨	القصص كلي ، يميل دوماً إلى استخلاص المحصلة الإجمالية
٩	التي غالباً ما تكون دينية خلقية اجتماعية ، وقد تقدمت أمثلة
١٠	لهذه ، ونادراً ما تكون سياسية ، وأبرز مثال لها قصة «الله
١١	وأمریکا» لمحمد بن سيف الرحبي ^(٤٠) ، وفيها تتلخص أمريكا
١٢	في جانب التسلط والهيمنة ، دونما إشارة إلى أية جوانب أخرى
١٣	لها .
١٤	وليس بمستنكر على القاص ، بل الأديب عموماً ، أن يميل
١٥	في كتابته إلى جهة عرض محصّلة إجمالية للموضوع الذي
١٦	يعرض له ، فهذا شأن الأدب . إنه رؤية خاصة بالأديب إلى
١٧	الموضوع ، وبقدر ما تكون هذه الرؤية مختلفة ومتفردة تكون
١٨	للأدب قيمته ، وليس الأديب باحثاً اجتماعياً أو محللاً سياسياً
١٩	حتى يطالب بالإحاطة والاستقصاء وعرض كل الآراء
٢٠	والتفصيلات . بيد أنّ مكنن الخوف هو أنّ البحث عن نظرة
٢١	كلية تمثّل المحصلة في موضوع متداخل متشابك كموضوعنا قد

- ١ يقود أحياناً إلى اجتراح بعض الأحكام القيمية غير المنصفة
- ٢ إزاء بعض القضايا التي قد يبدو أن قضايا أهم منها تعارضها أو
- ٣ تضادها ، فنصل بالنتيجة إلى إهمال ما لم نكن سنهمله أو
- ٤ نسقطه من حسابنا لولا إلحاح البحث عن المحصلة . ولعل
- ٥ أجلى مثال على هذا أن «بدوي» أحمد بن بلال أخذ يفتخر
- ٦ بأميته ويرى أنها «تاج تعلقو علومكم»^(٤١) ، وما ذاك إلا لأنه رأى
- ٧ العلم مقروناً ببعض التصرفات التي ما وجد لها معنى في
- ٨ قاموسه الخلقى الاجتماعي . البحث عن المحصلة هنا دعا إلى
- ٩ الوقوف موقف الاختيار بين العلم والقيم الخلقية ، فإما أن يُختار
- ١٠ العلم وتذهب الأخلاق عندئذ إلى الجحيم ، وإما أن تُختار
- ١١ القيم الخلقية ويعيش حينئذ الجهل وتحيا الأمة! والبحث عن
- ١٢ المحصلة أيضاً هو المسؤول الأول عن سيطرة نظرة تقويمية تسعى
- ١٣ إلى وضع الآخرين في قوالب عريضة - دينية وخلقية في
- ١٤ العادة - يتم سحبها على المجموع ، بنحو لا تبدو معه أية
- ١٥ حالات مختلفة سوى استثناءات محدودة من القاعدة
- ١٦ الأساسية المهيمنة التي لا تتيح لتلك الحالات أن تشكل
- ١٧ قاعدة مغايرة . في قصة «خلجات مترادفة» نقرأ : «حياؤها
- ١٨ المفاجئ في بلاد غريبة لا تقيم للحياء وزناً . . .»^(٤٢) ، فعدم
- ١٩ الحياء هو القاعدة الأساسية الطاغية في الغرب ، ومعها لا يكون
- ٢٠ الحياء سوى أمر «مفاجئ» ، أي أنه استثناء محدود من القاعدة
- ٢١ الكلية .

- ١ ومن المنطلق نفسه - منطلق السعي الدائب وراء نظرة كلية
- ٢ مهيمنة - يلحظ القارئ غياباً واضحاً لإدراك الفوارق المميزة
- ٣ التي يتصف بها شعب من الشعوب الغربية دون غيره من
- ٤ الشعوب الغربية أيضاً . فثمة قصص لا تحدد المكان بدقة
- ٥ مكتفية بالقول : «إحدى الدول الأوروبية»^(٤٣) ، وثمة قصص
- ٦ تذكر المكان^(٤٤) ، ولكنه ذكر شكلي ظاهري يقتصر على بيان
- ٧ أسماء مدن أو شوارع فحسب ، دونما محاولة حقيقية لتلمس
- ٨ المزايا والخصائص الاجتماعية والثقافية التي تسم هذا المكان
- ٩ دون غيره من الأماكن الأوروبية . إننا هنا بإزاء نظرة كلية تضع
- ١٠ الغرب كله - أو أوروبا في أقل تقدير - في كفة واحدة تضع
- ١١ فيها الفوارق الداخلية المميزة ، وكأنّ هذه الفوارق لا تهم
- ١٢ الكاتب العماني الذي لا يعنيه من الغرب سوى أنه كيان واحد
- ١٣ بمجموعه يمثّل «الأخر» ذا الموقع الخاص في الإشكالية الكبرى ،
- ١٤ إشكالية الأصالة والمعاصرة ، «فالقريّة العمانيّة والمدينة
- ١٥ بحاضرها وماضيها والمدينة الغربية تمثل كلها أبعاداً مكانية
- ١٦ تعكس تيارى الأصالة والمعاصرة اللذين يتجاوزان الإنسان
- ١٧ العماني في ماضيه وحاضره»^(٤٥) .
- ١٨
- ١٩ -٥- الارتداد إلى الوطن:
- ٢٠ من الملامح البارزة التي لا تخطئها العين في القصة
- ٢١ القصيرة العمانيّة المعاصرة ، أنّ الانفصال عن الوطن - وإنّ بدا

- ١ طويلاً وعميقاً أحياناً - لا يمثّل قطيعة تامة معه . فالوطن حاضر
- ٢ لدى الشخصيات القصصية المغتربة حضوراً أكيداً في منطقة ما
- ٣ وراء الشعور لديها ، لذا نجدّه يستدعى عند توافر أي سبب من
- ٤ أسباب هذا الاستدعاء ، مهما بدا صغيراً .
- ٥ وللارتداد إلى الوطن تجليات متنوعة : فقد يكون ارتداداً
- ٦ خيالياً وجدانياً - وهو الأعم الأغلب - بأن يسترجع الإنسان
- ٧ المغترب صورة وطنه بخياله ويحس بوجوده بالمشاعر التي
- ٨ تترافق عادةً مع استحضار ذكريات الوطن . ويكون هذا في
- ٩ حالات كثيرة ، أهمها :
- ١٠ أ- مواجهة الشدائد ، فأحمد مثلاً في قصة «العودة»
- ١١ للكلباني دعتّه المشكلات التي خلقتها له زوجته - وبالتحديد
- ١٢ بعد أن نام على رصيف إلى الصباح وهو في حالة سكر - إلى
- ١٣ أن ينتقل بخياله ووجدانه إلى وطنه ، متمنياً الانتقال إليه
- ١٤ بجسده أيضاً بأية وسيلة ولو كانت سحرية :
- ١٥ «تمنى لو يملك بساط الريح يضربه بالعصا السحرية لينقله
- ١٦ في ثوان إلى أرضه ، إلى بلاده»^(٤٦) . إنّ هذا الارتداد الخيالي
- ١٧ الوجداني في مواجهة الصعاب ليحمل دلالةً واضحة على أنّ
- ١٨ الوطن يظل - على الرغم من كل شيء - مقترباً دوماً
- ١٩ بالإحساس الداخلي بالاطمئنان والراحة النفسية ، لكنه يحمل
- ٢٠ دلالةً واضحة كذلك على غياب الإرادة الفاعلة التي تجعل
- ٢١ الفرد قادراً على مواجهة مشكلاته بوعي وموضوعية بعيدين

- ١ عن كل أشكال التهويم والتحليق في الأحلام الوردية
- ٢ والذكريات العطرية!
- ٣ وهكذا يظل هذا الفرد غير قادر نفسياً على تقبّل تبعات
- ٤ الانتقال الجسدي إلى الغرب ، لذا يجد في ذكرى وطنه وسيلة
- ٥ يتناسى بها هذه التبعات التي لا محيص له عنها .
- ٦ ب- رصد التشابه ، وليس غريباً أن يكون ثمة تداع بين
- ٧ صورتين تشبه إحداهما الأخرى ، فهذا من الأمور المعروفة منذ
- ٨ زمن أرسطو^(٤٧) . لكن قد يكون من الغريب أن يدعى وجود
- ٩ تشابه بين صورتين ، وأن إحداهما تستدعي الأخرى ، مع أنّ
- ١٠ الرابط بينهما واه في مقاييس العالم الواقعي . مثال هذا أن بطل
- ١١ قصة «العودة» لخليفة العبري كانت الحافلات ذوات الطابقين
- ١٢ في لندن «تذكره بغرف البيوت الطينية والتي كان يخشاها
- ١٣ مخافة فقدتها للتوازن»^(٤٨) ، وقد يسهل هنا الذهاب إلى أنّ
- ١٤ الربط بين الصورتين يبدو متكلفاً وغير واقعي ، فما أبعد
- ١٥ الحافلات اللندنية عن البيوت الطينية القروية العمانية على
- ١٦ الرغم من اشتراكهما في بث الشعور بعدم الثبات والتوازن!
- ١٧ لكن هذا إذا كنا نتحدث عن العالم الواقعي الخارجي ، أما إذا
- ١٨ غصنا في العوالم الداخلية للنفس البشرية فإنّ ما كان قد بدا
- ١٩ لنا تكلفاً سيبدو الآن حيلة لجأ إليها القاص ليغرس في أذهاننا
- ٢٠ - نحن المتلقين - فكرة معينة هي مدى قرب الوطن من بطل
- ٢١ القصة ، فهو إن رأى منظراً في الغرب سعى إلى ربطه بما يماثله

- ١ في بلده ، أياً كان هذا المماثل ، حتى لو كانت المماثلة تبدو
- ٢ خفية وغير مقنعة بالمقاييس الخارجية .
- ٣ ج - إدراك التباين ، فكثيراً ما تستحضر الشخصيات
- ٤ القصصية صورة وطنها حين تقف في الغرب على أفعال
- ٥ وسلوكيات ما كانت تألفها في الوطن ، ويكون الاستحضار
- ٦ عندئذ معاكساً تماماً لما كان عليه في الحالة السابقة ، فهو هنا
- ٧ لتعميق فكرة التباين وإيضاح عمق الاختلاف . نقرأ في قصة
- ٨ «بدوي في لندن» أن البدوي احتج على منظر قبلة بين شاب
- ٩ وشابة في لندن ، ففوجئ بأحد أصدقائه يقول له : «إنه ليس
- ١٠ شارع الدلائيل في مسقط»^(٤٩) ، فما كان منه إلا أن رد عليه
- ١١ مغضباً : «إياك أن تقارن شوارع وطني بهذه المدينة التي أهدر
- ١٢ حياؤها كما يهدر دم البريء المظلوم»^(٥٠) . إن صورة البدوي
- ١٣ تكتنز هنا كثيراً من مشاعر الاعتزاز بالوطن وربما الحنين إليه ،
- ١٤ إضافةً إلى انفعاله البالغ واستعماله تحذيراً شديداً لصديقه
- ١٥ وتشبيهاً دموياً قاسياً ، نجده يربط الوطن بنفسه فقط (وطني) ،
- ١٦ مع أنه وطن الصديق المحاور أيضاً ، لكن ما صدر عن هذا الأخير
- ١٧ جعله لا يستحق - في هذه اللحظة في أقل تقدير - أن يشارك
- ١٨ البدوي في الانتساب إلى هذا الوطن . هذا كله مع أن الصديق
- ١٩ لم يكن قد استحضر صورة شارع من شوارع مسقط إلا ليوضح
- ٢٠ للبدوي مدى اختلاف الواقع في لندن عن ذلك الذي كان قد
- ٢١ ألفه في بلده ، فهو استحضار لأجل غاية واضحة هي نفي

- ١ التشابه ، بيد أن هذا النفي لا يكون إلا بعد أن تكون ثمة
- ٢ مقارنة ، وهذه هي الجريمة الكبرى في نظر البدوي .
- ٣
- ٤ د- الإتيان بفعل معتاد في الوطن ، فشرب القهوة في
- ٥ فناجين متعارفة الحجم والشكل مثال واضح لممارسات يومية
- ٦ اعتادها العماني في وطنه ، فإذا ما أتى بها وهو في الغرب ،
- ٧ ثارت ذكريات الوطن في ذهنه مقرونة بالاعتزاز وممزوجة
- ٨ بالحنين . نجد هذا عند بطل قصة «مسافر دون أجنحة» :
- ٩ «فإنجان القهوة يجلس القرفصاء في انتظار شفتين تقييلانه ،
- ١٠ والوطن يبدو كبيراً ، أكبر من هواجسنا ، أكبر من انكسارات
- ١١ العاطفة»^(٥١) .
- ١٢ وإذا كان هذا التجلي للارتداد - أي الخيالي الوجداني -
- ١٣ بكل حالاته قد تبوأ مقاماً عالياً من جهة غلبة حضوره ، فإن
- ١٤ ثمة من التجليات ما لا يقل عنه أهمية ، كالارتداد الجسدي
- ١٥ الوجداني ، عندما تواجه شخصية قصصية ما حقيقة عدم
- ١٦ قدرتها على التكيف مع الحياة الغربية والاستجابة لمطالباتها .
- ١٧ وأبرز الأمثلة لهذا التجلي أحمد في «العودة» لعلي الكلباني ،
- ١٨ فقد اقتنع أخيراً - بعد تجاربه المريرة مع زوجته الغربية - بكلام
- ١٩ ناصحه وموجهه خالد :
- ٢٠ «بلدك يا أخي هي أمك الكبيرة التي تحنو عليك ،
- ٢١ وسترضى عنك إذا عوّضتها بالعمل الدائب والإخلاص

- ١ والتفاني في سبيلها ، فلست أول من يرتكب مثل هذا الخطأ
- ٢ ولا أظن أنك ستكون الأخير ، ولكن رحمة الله واسعة . عد
- ٣ والله معك» (٥٢) .
- ٤ وأدت به قناعته هذه إلى أن يسارع بالرجوع إلى وطنه
- ٥ بجسده ، بعد أن كان قد رجع إليه بوجدانه وفكره .
- ٦ ومن تجليات الارتداد إلى الوطن أيضاً الارتداد الجسدي
- ٧ المحض ، عندما تعود الشخصية القصصية إلى الوطن بجسدها
- ٨ فقط ، أي دون أن تحمل في وجدانها نفوراً من الحياة الغربية ،
- ٩ بل قد تحمل بدلاً منه ميلاً إلى تلك الحياة وانجذاباً باقياً
- ١٠ نحوها . فبطل قصة «العودة» لخليفة العبري نجده يمتدح السفر لما
- ١١ فيه من الفوائد الكبيرة :
- ١٢ «السفر كسب للخبرات . فرصة للإبداع التحليق في
- ١٣ رحاب الكرة الأرضية ، وهي أحد أساسيات خلق رجال قادرين
- ١٤ على ضبط مزولة المستقبل ، وجعل أعينهم زرقاء يمامة ، وفي
- ١٥ رؤوسهم طوق الحكمة وبعد النظر» (٥٣) .
- ١٦ وما كان لهذا الإطراء أن يكون ذا معنى في القصة لو كانت
- ١٧ النفس ملاًئى بالإحباط والشعور بالفشل في التواءم مع الغرب .
- ١٨ وتنتهي القصة بعبارة مهمة :
- ١٩ «كان الفرح والقلق يتداخلان مشكلين خليطاً غريباً بين
- ٢٠ فرحة العودة وهاجس السنين وقلق النفس من مجهول الواقع
- ٢١ خلف الطائفة!» (٥٤) .

- ١ وإذا كانت هذه الشخصية تحس بالقلق إزاء الواقع الذي
- ٢ ينتظرها في الوطن بعد رجوعها إليه ، وهو واقع تصفه بأنه
- ٣ «مجهول» ، فهل معنى هذا أنها صارت تشعر بوجود أصرة قوية
- ٤ تربطها بالحياة الغربية بنحوٍ تصبح معه الحياة في الوطن مدعاة
- ٥ للقلق؟ وهل «الخليط الغريب» المربوط بالمشاعر في العبارة
- ٦ المنقولة هو خليط مرتبط بالموقف الفكري أيضاً؟ أهذه محاولة
- ٧ لتبني نظرة كتلك القائلة : «نخطئ إذا حسبنا العربي في ثقافته
- ٨ شرقاً ، كما نخطئ كذلك إذا حسبناه غرباً ، لأنه شرق غرب
- ٩ معاً»^(٥٥)؟ ربما كان هذا كله صحيحاً ، لكن السؤال الذي يظل
- ١٠ باحثاً عن إجابة مقنعة هو عن كيفية تحقيقه .
- ١١
- ١٢
- ١٣
- ١٤
- ١٥
- ١٦
- ١٧
- ١٨
- ١٩
- ٢٠
- ٢١

الهوامش

- ١
- ٢
- ٣
- ٤ (١) محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط٢، مركز دراسات
- ٥ الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٠م، ص ١٩ .
- ٦ (٢) المرجع نفسه، ص ١٦ .
- ٧ (٣) علي الشرح: «البحث عن الشخصية الجديدة في موسم الهجرة إلى الشمال»
- ٨ مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ٥، العدد ٣ سنة
- ٩ ١٩٨٧م، ص ٧ .
- ١٠ (٤) يوسف الشاروني: في الأدب العماني الحديث، رياض الريس للكتب
- ١١ والنشر، لندن ١٩٩٠م، ص ٥٩ .
- ١٢ (٥) علي بن عبد الله الكلباني: صراع مع الأمواج، المطابع العالمية، روي ١٩٨٧م،
- ١٣ ص ٥٥ - ٦٦ .
- ١٤ (٦) خليفة بن سلطان العبيري: مواسم الغربية، المجموعة الصحفية للدراسات
- ١٥ والنشر، القاهرة ١٩٩٤م، ص ٨٣ - ٨٨ .
- ١٦ (٧) يونس الأخرمي: حبس النورس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
- ١٧ ١٩٩٦م، ص ٤٧ - ٥٤ .
- ١٨ (٨) حمد بن رشيد بن راشد: زغاريد الصهيل، دار جريدة عمان، مسقط
- ١٩ ١٩٩٠م، ص ٥٤ - ٥٦ .
- ٢٠ (٩) أحمد بن بلال: وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، مسقط ١٩٨٣، ص ٣٦ -
- ٢١ ٤٢ .
- (١٠) يونس الأخرمي: حبس النورس، ص ٥٥ - ٦٠ .

١	(١١) محمد بن سيف الرحبي : أغشية الرمل ، دار أزمينة ، عمان ٢٠٠٢م ص ٤٣ -
٢	. ٤٥
٣	(١٢) صادق بن حسن عبدوا ني : الدجالة ، مطابع العقيدة ، مسقط ١٩٨٩م ، ص
٤	٢٥ - ٣٦
٥	(١٣) أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض ، ص ٣٦ .
٦	(١٤) علي الكلباني : صراع مع الأمواج ، ص ٦٣ .
٧	(١٥) المصدر والصفحة السابقان .
٨	(١٦) خليفة العبري : مواسم الغربية ، ٨٤ - ٨٥ .
٩	(١٧) المصدر نفسه ، ص ٨٥ .
١٠	(١٨) المصدر نفسه ، ص ٨٥ - ٨٦ .
١١	(١٩) محمد عابد الجابري : مسألة الهوية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت
١٢	١٩٩٥م ، ص ١٢٧ - ١٢٨ .
١٣	(٢٠) أحمد الشتيوي : «قراءة في القصة العمانية المعاصرة» في : نماذج من
١٤	المحاضرات التي ألقى بالمنتدى الأدبي ١٩٩٦ - ١٩٩٩م ، المطبعة الشرقية ،
١٥	مسقط ٢٠٠٠م ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ .
١٦	(٢١) أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض ، ص ٣٧ .
١٧	(٢٢) المصدر نفسه ، ص ٣٩ .
١٨	(٢٣) طه عبد الحميد زيد : «الجوانب الفنية في القصة العمانية المعاصرة» ، في :
١٩	قراءات في القصة العمانية المعاصرة ، منشورات المنتدى الأدبي ، مسقط
٢٠	٢٠٠٢م ، ص ٨١ .
٢١	(٢٤) أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض ، ص ٣٨ .
	(٢٥) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .

١	(٢٦) علي الكلباني : صراع مع الأمواج ، ص ٦٤ .
٢	(٢٧) محمد شاهين : تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال ، المؤسسة
٣	العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣ م ، ص ٢١ - ٢٢ .
٤	(٢٨) فبطل خليفة العبري في «العودة» مثلاً يقول : «كم حبس هذا المترو أنفاسه ،
٥	وكم مرة كاد يذهب ضحية رصاصة طائشة وهو يدلف منه للخارج» (العبري :
٦	مواسم الغربية ، ص ٨٤) .
٧	(٢٩) ولبدوي أحمد بلال هنا مواقف طريفة ، كالموقف الذي قال فيه : «ألا ترى
٨	ذلك الشاب ممسكاً بيديه خصر تلك الفتاة ويقبلها برأى من الناس ومسمع عند
٩	ذلك الحاجز؟ أليس في هذه البلاد ما يسمى (ببوليس) الآداب؟» (أحمد بن
١٠	بلال : وأخرجت الأرض ، ص ٣٦) .
١١	(٣٠) يوسف الشاروني : في الأدب العماني الحديث ، ص ٥٩ .
١٢	(٣١) خليفة العبري : مواسم الغربية ، ص ٨٧ .
١٣	(٣٢) صادق بن حسن عبد واني : الدجالة ، ص ٢٩ .
١٤	(٣٣) حمد بن رشيد بن راشد : زغاريد الصهيل ، ص ٥٤ .
١٥	(٣٤) أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض ، ص ٣٩ .
١٦	(٣٥) علي الكلباني : صراع مع الأمواج ، ص ٦٠ - ٦١ .
١٧	(36) Barbara Michalak- Pikulska: Modern Poetry and Prose of oman
١٨	(1970-2000)The Enigma Press, Krakow, Poland 2002, P.195
١٩	(٣٧) علي الكلباني : صراع مع الأمواج ، ص ٦٥ .
٢٠	(٣٨) المصدر نفسه ، ص ٦٦ .
٢١	(٣٩) محمد عابد الجابري : مسألة الهوية ، ص ١٤٠ .
	(٤٠) محمد بن سيف الرحبي : أغشية الرمل ، ص ٤٣ - ٤٥ .

١	(٤١) أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض ، ص ٤٠ .
٢	(٤٢) حمد بن رشيد بن راشد : زغاريد الصهيل ، ص ٥٥ .
٣	(٤٣) كما في «العودة» لعلي الكلباني ، صراع مع الأمواج ، ص ٥٥ .
٤	(٤٤) خليفة العبري : مواسم الغربية ص ٨٣ ، وأحمد بن بلال : وأخرجت الأرض
٥	ص ٢٦ ، وعلي المعمري : مفاجأة الأحبة ، الصحراء للطباعة والنشر ، الرباط
٦	١٩٩٣م ، ص ٧٩ .
٧	(٤٥) سمير هيكل : «الأصالة والمعاصرة في القصة القصيرة العمانية» ، في :
٨	قراءات في القصة العمانية المعاصرة ، ص ١٧٧ .
٩	(٤٦) علي الكلباني : صراع مع الأمواج ، ص ٥٧ - ٥٨ .
١٠	(٤٧) للتفاصيل يراجع مثلاً : عبد العزيز عتيق : في النقد الأدبي ، ط ٢ ، دار
١١	النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٢م ، ص ٧٧ .
١٢	(٤٨) خليفة العبري : مواسم الغربية ، ص ٨٤ .
١٣	(٤٩) أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض ، ص ٣٧ .
١٤	(٥٠) المصدر والصفحة .
١٥	(٥١) محمد بن سيف الرحبي : بوابات المدينة ، دار جريدة عمان ، مسقط
١٦	١٩٩٣م ، ص ٧٩ .
١٧	(٥٢) علي الكلباني : صراع مع الأمواج ، ص ٦٥ - ٦٦ .
١٨	(٥٣) خليفة العبري : مواسم الغربية ، ص ٨٧ .
١٩	(٥٤) المصدر نفسه ، ص ٨٨ .
٢٠	(٥٥) زكي نجيب محمود : عربي بين ثقافتين ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٠م ، ص
٢١	٤٠٣ - ٤٠٤ .

المصادر والمراجع	
	١
	٢
١- الأخرمي ، يونس : حبس النورس ، المؤسسة العربية	٣
للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٦ م .	٤
٢- بلال ، أحمد : وأخرجت الأرض ، مطابع العقيدة ، مسقط	٥
١٩٨٣ م .	٦
٣- الجابري ، محمد عابد : إشكاليات الفكر العربي المعاصر ،	٧
ط ٢ ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ١٩٩٠ م .	٨
٤- الجابري ، محمد عابد : مسألة الهوية ، مركز دراسات	٩
الوحدة العربية ، بيروت ١٩٩٥ م .	١٠
٥- راشد ، حمد بن رشيد : زغاريد الصهيل ، دار جريدة	١١
عمان ، مسقط ١٩٩٠ م .	١٢
٦- الرحبي ، محمد بن سيف : بوابات المدينة ، دار جريدة	١٣
عمان ، مسقط ١٩٩٣ م .	١٤
٧- الرحبي ، محمد بن سيف : أغشية الرمل ، دار أزمنة ،	١٥
عمان ٢٠٠٢ م .	١٦
٨- زيد ، طه عبد الحميد : «الجوانب الفنية في القصة العمانية	١٧
المعاصرة» في : قراءات في القصة العمانية المعاصرة ،	١٨
منشورات المنتدى الأدبي ، مسقط ٢٠٠٢ م .	١٩
٩- الشاروني ، يوسف : في الأدب العماني الحديث ، رياض	٢٠
الريس للكتب والنشر ، لندن ١٩٩٠ م .	٢١

- ١ ١٠- شاهين ، محمد : تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى
٢ الشمال ، المؤسسة العربية ، بيروت ١٩٩٣ .
- ٣ ١١- الشتيوي ، أحمد : «قراءة في القصة العمانية المعاصرة»
٤ في : نماذج من المحاضرات التي ألقى بالمنتدى الأدبي
٥ ١٩٩٦-١٩٩٩م ، المطبعة الشرقية ، مسقط ٢٠٠٠ م .
- ٦ ١٢- الشرع ، علي : «البحث عن الشخصية الجديدة في موسم
٧ الهجرة إلى الشمال» ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة
٨ الآداب واللغويات ، المجلد ٥ ، العدد ٣ لسنة ١٩٨٧م .
- ٩ ١٣- عبدواني ، صادق بن حسن : الدجالة ، مطابع العقيدة ،
١٠ مسقط ١٩٨٩م .
- ١١ ١٤- العبري ، خليفة بن سلطان : مواسم الغربية ، المجموعة
١٢ الصحفية للدراسات والنشر ، القاهرة ١٩٩٤م .
- ١٣ ١٥- عتيق ، عبد العزيز : في النقد الأدبي ، ط ٢ ، دار النهضة
١٤ العربية ، بيروت ١٩٧٢م .
- ١٥ ١٦- الكلباني ، علي بن عبد الله : صراع مع الأمواج ، المطابع
١٦ العالمية ، روي ١٩٨٧م .
- ١٧ ١٧- محمود ، زكي نجيب : عربي بين ثقافتين ، دار الشروق ،
١٨ القاهرة ١٩٩٠م .
- ١٩ ١٨- المعمري ، علي : مفاجأة الأحبة ، الصحراء للطباعة
٢٠ والنشر ، الرباط ١٩٩٣م .
- ٢١ ١٩- هيكل ، سمير : «الأصالة والمعاصرة في القصة القصيرة

العمانية» في : قراءات في القصة العمانية المعاصرة ،	١
المنتدى الأدبي ، مسقط ٢٠٠٢ م .	٢
20- Pikulska, Barbara Michalak: Modern poetry and prose of	٣
oman (1970-2000), The Enigma press, Krakow, Poland	٤
2002.	٥
	٦
	٧
	٨
	٩
	١٠
	١١
	١٢
	١٣
	١٤
	١٥
	١٦
	١٧
	١٨
	١٩
	٢٠
	٢١

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21

	١
	٢
	٣
مدينة «مطرح»	٤
في ثلاث قصص عمانية معاصرة	٥
	٦
تبوأ المدينة مكاناً مميزاً بين مختلف الأمكنة التي برزت	٧
في النتاجات الأدبية العربية المعاصرة ، على اختلاف اتجاهاتها	٨
ومدارسها التي تنتمي إليها ، وكان لهذا أسبابه وتجلياته	٩
وجمالياته ، مما لا سبيل إلى الخوض فيه هنا ^(١) . وليس الإبداع	١٠
الأدبي العماني المعاصر بمنأى عن هذا كله ، فللمدينة وجودها	١١
البارز في نتاجات شعرية ونثرية كثيرة تتفاوت فيما بينها في	١٢
جوانب كثيرة ، لكنها تشترك في إبراز المدينة وإظهار شؤون	١٣
وقضايا ترتبط بالحياة فيها وطبيعة العوامل والأسس التي	١٤
تتحكم فيها وفي أهلها ومن يفد إليها من خارجها .	١٥
إنّ هذه الدراسة تسعى إلى ملاحقة الوجوه التي تتبدى بها	١٦
أهمية مدينة معينة في نصوص قصصية عمانية معاصرة معينة	١٧
أيضاً . أما المدينة فهي مدينة «مطرح» ^(٢) ، وأما القصص فهي	١٨
ثلاث :	١٩
١- «قناديل مطرح» ، ليونس بن خلفان الأخرمي ^(٣) .	٢٠
٢- «يوم صمت في مطرح» ، له أيضاً ^(٤) .	٢١

- ١ ٣- «بوابات المدينة» ، لمحمد بن سيف الرحبي (٥) .
- ٢ تشترك هذه القصص الثلاث في كونها تحمل «المدينة» أو
- ٣ اسم مدينة معينة هي «مطرح» في عناوينها ، ولعل هذا ما دعا
- ٤ إلى اختيار هذه القصص بالذات دون سواها لتكون موضعاً لهذه
- ٥ الدراسة . وهذه العناوين تشي - منذ البداية- بما لمطرح من
- ٦ أهمية فيها ؛ ذلك أن العنوان لا يختاره الأديب عادةً إلا بعد
- ٧ جهد جهيد ، وبعد أن يكون قد أعمل فكره ملياً في كل ما
- ٨ عساه أن يكون ذا أهمية في قصته ، حتى إن بعض الدارسين
- ٩ المعاصرين نقل عن إبراهيم عبد القادر المازني قوله عن نفسه :
- ١٠ «إنه يكتب القصة في ساعة ، ويفكر في اختيار عنوان لها في
- ١١ ساعتين!» (٦) .
- ١٢
- ١٣ إن أهمية مطرح في بناء هذه القصص تتجلى في الأمور
- ١٤ الآتية :
- ١٥ (١) **التأثير في إيقاع الحدث وسيرورته:**
- ١٦ إن دقة الأديب في اختيار مكان قصته تفسح أمامه المجال
- ١٧ واسعاً ليعطي أحداث قصته وأبعادها المختلفة المدى الذي يريده
- ١٨ لها ، وذلك من خلال إحياءات المكان وظلاله المتنوعة التي
- ١٩ تعمل على تعميق الدلالات وتأسيس الرؤى والتأثيرات التي
- ٢٠ تسعى إليها القصة . فعنوان القصة الأولى «قناديل مطرح»
- ٢١ يوحي بوجود ظلمة مدلهمة لا يكفي المرء فيها قنديل واحد ،

- ١ بل لا بد من «قناديل» . و«القناديل» إنما يحتاج إليها المرء
- ٢ ليحدد مسيره أو لبحث عن شيء أثير لديه قد ضاع منه ،
- ٣ وتتأكد هذه الدلالة عندما نلاحظ الصيغة اللغوية لـ«مطرح» :
- ٤ اسم مكان الطرح .
- ٥ وليست القضية مقصورة على الصيغة اللغوية وحدها ،
- ٦ فالراوي إنما جاء باحثاً عن الذات التي هربت- في لحظة
- ٧ جنون- من صفاء القرية وهدوئها إلى مطرح بكل ما فيها من
- ٨ غموض واختلاف عن الحياة السابقة ، فظلت الذات
- ٩ «مطروحة» في مطرح على مدى عشرين عاماً ، باحثة عن الخير
- ١٠ الذي عساه يكون «مطروحاً» فيها :
- ١١ «تتقاذف أخباره الشوارع والأسواق . شاهده منتصباً فوق
- ١٢ الأرصفة كتمثال فقد اتجاهاته ، يلوح بعصاه ويدندن بكلمات لا
- ١٣ تُفهم . يذرع الأسواق والسكك بحثاً عن وجه قروي يألفه ،
- ١٤ لكنه يظل وحيداً ، مسكوناً بالجنون المقدس»^(٧) .
- ١٥ إنَّ وصف مطرح هنا - بكل ما تحمله الشوارع والأسواق
- ١٦ والسكك من دلالات- يسهم إسهاماً واضحاً في دفع الإيقاع
- ١٧ الحدثي المتمثل في الغموض المسيطر والبحث الدائب إلى مداه
- ١٨ الأوسع ، فيكون للمكان أثره في سيرورة الحدث وحركته .
- ١٩ وفي القصة الثانية «يوم صمت في مطرح» يفاجأ القارئ
- ٢٠ بأن كل شيء في نهار ما كان صامتاً وهامداً ، فلا حركة ولا
- ٢١ صوت حتى من الديكة والحشرات والبحر فضلاً عن البشر

- ١ وسياراتهم ومتاجرهم وأسواقهم ، وهذا أمر غريب وغير متوقع .
- ٢ ويعمن القاص في تعميق هذه الغرابة حين يختار مدينة كبيرة
- ٣ مثل «مطرح» المعروفة بحركتها وأسواقها وتجارها مكاناً لهذا
- ٤ «الصمت» الذي تتمحور حوله القصة . وإذا كان من المؤلف أن
- ٥ «تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها
- ٦ بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع ، بمعنى يوهم
- ٧ بواقعيتها»^(٨) ، فإنّ القاص هنا يعمد إلى عكس هذا تماماً ،
- ٨ فيستفيد من كل الطاقات الإيحائية التي يشتمل عليها المكان
- ٩ في سبيل تعزيز المفارقة التي أرادها ، المفارقة التي تبرز من
- ١٠ العنوان : «يوم صمت في مطرح» والتي تدور حولها أحداث
- ١١ القصة كلها .
- ١٢ إنّ القاص هنا يبدي براعة ملحوظة في تعمد اختيار
- ١٣ الأماكن التي يكثر فيها الازدحام والحركة والضوضاء عادة في
- ١٤ مطرح ، فهو يختار أماكن من مثل سوق الظلام ، وشارع
- ١٥ الكورنيش ، وسوق السمك . يقول مثلاً :
- ١٦ «وكنت قد اعتدت مع صبيحة كل جمعة على حلاقة
- ١٧ لحيتي والتوغل في الأسواق حيث يروق لي كثيراً مشاهدة
- ١٨ الباعة والتجار والزبائن ووجوه النساء المتزاحمات على المحلات
- ١٩ قبل أن أصل إلى سوق السمك . هذا الصباح تبدو الأشياء
- ٢٠ غريبة جداً : البيوت هادئة ، السكك صامته ، المحلات جافة
- ٢١ ميتة ، حتى صياح الديكة الذي كثيراً ما نرفزني مع كل فجر

- ١ جديد ، اختفى اليوم تماماً»^(٩) .
- ٢ وهكذا تكون مطرح - بكل ما فيها من حركة وضجة في
- ٣ العادة - عاملاً بيد الأديب ، يعمل على تعميق غرابة
- ٤ الأحداث التي أراد لقصته أن تتناولها .
- ٥ أما القصة الثالثة «بوابات المدينة» فتحاول أن تقارن بين
- ٦ عهد النهضة العمانية الحديثة منذ ١٩٧٠م والعهد الذي سبقه ،
- ٧ من خلال قضية خلفان الذي يهرب مع أسرته الكبيرة من
- ٨ قريته ، تاركاً وراءه واقعها الثقيل المتمثل في الثارات القبلية
- ٩ والأمراض والفقر والموت اليومي بلا معنى ولا غاية ، ومتجهاً
- ١٠ صوب مطرح التي كان يؤمل أن تكون اللجنة المنتظرة :
- ١١ «هذه أمامهم اللجنة المنتظرة تفتح ذاكرتها للتاريخ وللرزق
- ١٢ القادم من أفواه أسماك القرش»^(١٠) .
- ١٣ لكن الأمور لم تمض حسب ما كان يؤمله ، فقد استغرق
- ١٤ السفر إلى اللجنة المنتظرة أياماً ثلاثة قاسية ، وباتت الأسرة
- ١٥ كلها إلى الصباح في العراء عند البوابة التي أغلقت قبيل
- ١٦ دخولهم إلى «البندر» ، وبعد دخول اللجنة ما لبث خلفان أن
- ١٧ أعتقل بتهمة إطلاق الرصاص من بندقيته التي كان يحملها
- ١٨ وحسب ، وطال اعتقاله عاماً قضاه سجيناً في «الكوت» (أي
- ١٩ القلعة المستعملة سجيناً) ، وكانت هذه المدة كافية لكي تموت
- ٢٠ زوجته ويتشرد أطفاله .
- ٢١ بعد هذا كله ، ليس من العسير على القارئ أن يستخلص

- ١ أن إيقاع الأحداث في القصة يرمي إلى أنه لم يكن ثمة فرق
- ٢ ظاهر في عهد ما قبل النهضة بين القرية والمدينة ، فهذه
- ٣ مآسيها ولتلك مصائبها ، والفرق - إن كان - فرق في المظاهر
- ٤ والتجليات ، لا في الواقع والحقيقة .وهنا تبرز أهمية اختيار
- ٥ مطرح ، المدينة الشهيرة التي يلهج القرويون باسمها ويتوقون
- ٦ إليها ، حتى إذا جاؤوها اكتشفوا أن كل آمالهم فيها لم تكن
- ٧ سوى سراب بقيعة ، وأن واقعا لا يكاد يختلف عن واقع
- ٨ قراهم :
- ٩ «أين المعجزة تتفجر مع موج البحر في ديجور هذا الليل
- ١٠ الذي يحاكي القرية برعب لياليها؟ أين هذه المعجزة ترجع
- ١١ القبطان الغائب في موجة أخذته وتركت البقية دون أدنى تجربة
- ١٢ في القيادة؟ إنه الغموض والصدفة المليئة بالأسرار . تحركت
- ١٣ الأقدام الصغيرة تذرع سوق مطرح المتهالك . في سكة الظلام
- ١٤ مشت الأجساد تتهجس بعفوية ، والأم تغرق في دموعها»^(١١) .
- ١٥ إن هذا الوصف لمطرح ، المشتمل على محطات مختارة
- ١٦ بعناية : موج البحر والليل المرعب كليل القرية وسوق مطرح
- ١٧ المتهالك وسكة الظلام ، ليعمق الإيقاع الذي أراده الأديب
- ١٨ تعميقاً واضحاً ، حتى ليتمكن ترديد قوله غالب هلسا بثقة : «إنَّ
- ١٩ المكان يلد السر قبل أن تلده الأحداث الروائية»^(١٢) .
- ٢٠ وثمة لتأثير مطرح في إيقاع الحدث معنى آخر ، هو أنَّ
- ٢١ انصراف القاص إلى وصف المكان «يفترض دائماً توقفاً زمنياً

- ١ لسيرورة الحدث ، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع
- ٢ الزمني»(١٣) . فالحدث يمضي هادئاً حتى يكاد يتوقف -في
- ٣ «قناديل مطرح»- حين يعتني القاص بوصف المكان :
- ٤ «يصنع تمثالاً ضخماً بظل قامته المغروزة في شواطئ مطرح .
- ٥ يقعد معه ذلك الذي يتأجج في أعماقه . يلتصق به كجلده ،
- ٦ فيتقاذف قدامه الزبد الذي يحمل الصرخات الآتية من
- ٧ الأعماق . يرقب بلهفة موج البحر والامتداد . تتناثر الأسماك
- ٨ بكثرة على الشاطئ كجثث جنود خلفوا إثر معركة بحرية
- ٩ طاحنة»(١٤) .
- ١٠ بيد أن وتيرة الحدث تتصاعد وتقوى حين يصب القاص
- ١١ اهتمامه على ما يجري لا على المكان :
- ١٢ «ذاك هو الآن يتأهب لعودة خاوية ، يتقدم قطعاً من
- ١٣ الأحزان . وقبل أن يهم بركوب صهوة الرحيل ، حين كان يزف
- ١٤ أحزانه المرة ويتكئ على صخرة شاهقة أمام البحر ، داهمه
- ١٥ صوت ضعيف محشرج ، يخرج مخنوقاً بحدة : يا ناس ، يا ناس
- ١٦ قوموا ، هذي حبيبتكم»(١٥) .
- ١٧ والأمر يبدو أوضح لدى يونس الأزمي في قصته الأخرى
- ١٨ «يوم صمت في مطرح» ، فاهتمامه الواضح بوصف جزئيات
- ١٩ مشاهدات السارد في مطرح يترافق مع ببطء إيقاع الحدث
- ٢٠ وتوقفه تماماً أحياناً . يقول مثلاً :
- ٢١ «كانت المحلات التي اعتادت فتح أبوابها مع صلاة الفجر

- ١ مغلقة ، المحبز اللبناني لا تنبعث منه رائحة رغيف كالعادة ،
- ٢ ودكان الحاج علي بائع المرطبات وعصير البرتقال الطازج
- ٣ والخضراوات بدا ساكناً هامداً . مصطبة العجوز مياء بائعة
- ٤ الحمص والفول خالية ، حيث اعتدت على شرب شاي الحليب
- ٥ الساخن وتناول رغيف مملوء بالفول تارة وبالجن تارة أخرى قبل
- ٦ توجيهي للعمل كل صباح»^(١٦) .
- ٧ ويختلف الحال كثيراً في مقطع آخر من القصة ، عندما
- ٨ تتسارع الأحداث وتتعاقب متتالية غير تاركة مجالاً أمام
- ٩ القاص ليسهب في أوصافه المكانية :
- ١٠ «برحت سوق الظلام ، وولجت سككاً ضيقة ، واكتشفت
- ١١ - وأصواتهم القميئة تبتعد تدريجياً- أنني أملك ساقين
- ١٢ سريعتين»^(١٧) .
- ١٣ ومثل هذا ما يمكن أن يقال عن «بوابات المدينة» أيضاً ،
- ١٤ فحين يغيب وصف المكان يتسارع إيقاع الحدث :
- ١٥ «شيخ القبيلة أمر بالثار لأن شاة أحد رعاياه قتلت يوم
- ١٦ أمس . ثلاث رصاصات تترق في الهواء باحثة عن جسد آدمي
- ١٧ تكتب النهاية على حوافه . أخطأته الرصاصات إلا من جرح
- ١٨ يجري به في الوادي المحاذي للقريّة البائسة»^(١٨) .
- ١٩ ويحدث العكس لإيقاع الحدث الأصلي للقصة عندما يميل
- ٢٠ القاص إلى التأمل في بعض جماليات المكان :
- ٢١ «مطرح .. إذن هذه هي المدينة تستقبل القادمين بصور

- ١ ساحلها القديم وساحلها المزدان بمراكب الصيد وسفن التجار ،
- ٢ بقلعتها التي تطل بكبرياء العاشق للبحر وللنوارس تحوم حول
- ٣ مركب البوم وذلك السنوق الآتي من صور العفية»^(١٩) .
- ٤ القضية هنا إذن هي أنّ الحرص على وصف مظاهر الجمال
- ٥ أو القبح في أي مكان من الأمكنة يجب أن يرافقه حرص آخر
- ٦ على مدى اتساق سرعة إيقاع الحدث مع ما يقتضيه المقام ،
- ٧ وهذا ما لربما يغفل عنه بعض الكتّاب الذين يطمحون إلى أن
- ٨ تكون قصصهم ذات صبغة شعرية ، ويقودهم طموحهم هذا-
- ٩ على الرغم من وجاهته في حد ذاته- إلى تناسي السرد وخط
- ١٠ سير الأحداث ، والوقوع في إसार جاذبية الوصف ورسم الصور
- ١١ الفنية البديعة المتتابعة .
- ١٢
- ١٣ ٢- إبراز مكنونات الشخصيات:
- ١٤ من الحقائق الأدبية التي لا يتطرق إليها شك أنّ المكان
- ١٥ «سواء أكان واقعياً أم خالياً يبدو مرتبطاً بل مندمجاً
- ١٦ بالشخصيات^(٢٠) . فالشخصيات تحيا في المكان ، وغالباً ما
- ١٧ تربطها به وشائج وصلات تتصل بذاكرتها ، وتؤثر في حاضرها ،
- ١٨ وتسعى إلى رسم ملامح مستقبلها .
- ١٩ وبدهي بعد هذا ألا يكون المكان محايداً معزولاً عن كل
- ٢٠ المكنونات الرؤيوية والعاطفية للشخصيات ، فهو مؤثر فيها ومتأثر
- ٢١ بها ، وهو أداة مهمة بيد الأديب لإبرازها للقارئ بنحو تعبيري

- ١ مؤثر ، ففي وسع الأديب «أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة
- ٢ للتعبير عن موقف الأبطال من العالم»^(٢١) .
- ٣ الشعور الغالب على السارد في «قناديل مطرح» هو القلق
- ٤ والتوجس ، وقد انعكس هذا على رؤيته للمكان ، فصار لا يرى
- ٥ من حوله إلا الموات :
- ٦ «هذه الشوارع الساكنه ، هذه الأجساد المبذورة على
- ٧ الأرصفة ، هذا الشخير . كلهم ميتون»^(٢٢) .
- ٨ واللافت للنظر هنا أنّ هذه النظرة السوداوية القائمة أرادها
- ٩ المؤلف أن تكون عارمة شاملة ، لا ينجو منها شيء ، حتى ما
- ١٠ كان أثراً تاريخياً مهماً ، كقلعة مطرح :
- ١١ «مطرح الممتدة حتى الأفق ، المشربة تلالها الصلبة
- ١٢ بالأسماء الموشومة كالنجوم ، كالحفريات الناطقة ، كالشموخ .
- ١٣ إيه أيها البرتغاليون ، لماذا حين ارتحلتم ، لم تحطموا كل أدرانكم
- ١٤ التنتة في عيوننا؟»^(٢٣) .
- ١٥ أحسب المؤلف هنا أراد أن يلجأ إلى طريقة الإدهاش
- ١٦ وتغريب المؤلف حين جعل قلعة مطرح- إن كانت هي المقصودة
- ١٧ فعلاً كما يظهر - من «الأدران التنتة» . وهذه طريقة لا نملك أن
- ١٨ ننكرها عليه ، فلها أهميتها وأثرها في تلقي القارئ وملامسة
- ١٩ «أفق التوقع» لديه . هذا إذا أحسن استعمالها ، وهنا مكن
- ٢٠ القضية . لقد كان في وسع المؤلف أن يجعل نصه أقرب إلى
- ٢١ الموقفية لو أنه حافظ على السواد طاغياً تماماً على كل شيء ،

- ١ مثلما أَراده أن يكون ، دون أن تتخلله منافذ نور أو مواضع
- ٢ إعجاب . وعندئذ ستكون قلعة مطرح غارقة في ذلك السواد ،
- ٣ كشأن غيرها ، وسيكون هذا أدعى إلى إدهاش القارئ والتأثير
- ٤ فيه . لكن الملاحظ أنَّ المؤلف لم يستطع أن ينتزع مظاهر
- ٥ الإعجاب والفخر من عيني سارده وهو ينظر إلى ملامح مطرح
- ٦ الأثرية ، فجاءت رؤيته غير متمحضة وغير غارقة في التشاؤم
- ٧ والقلق ، وهذا ربما يكون قد نال من تماسك البنية الشعرية في
- ٨ النص وسبَّب فيها بعض التهافت .
- ٩ والنظرة السوداوية المألَى بالألم والتوجس من الموت نجدها
- ١٠ ماثوثة أيضاً لدى السارد في «بوابات المدينة» ، فمطرح الواقع
- ١١ المرير غير مطرح الأمل المنتظر :
- ١٢ «وها هي مطرح التي تفاخر بصاغتها تهدي أبي حواجيل
- ١٣ من حديد ، بوزن كل السنين التي عاشها» (٢٤) .
- ١٤ صحيح أنَّ السارد أحس بشيء من الألفة في بعض
- ١٥ المراحل :
- ١٦ «وحين أفقت كان المثعب وهو الباب التوأم لدروازة مطرح
- ١٧ يوزع شيئاً من الألفة ، الخطابون يكومون حطب السمر ، وقود
- ١٨ البيوتات المطرحية الفقيرة ، والحمالون يصنعون بقطرات قرب
- ١٩ الماء على ظهورهم ممرات ذكررتني بظلال سعف نخيل
- ٢٠ قريتي» (٢٥) .
- ٢١ لكن هذا لم يكن سوى مرحلة طارئة استثنائية ، يعود

- ١ بعدها الإحساس بالموت والقتامة ليغلف كل شيء ، وليدعو
- ٢ السارد إلى أن يقول عند موت أمه :
- ٣ «فكلانا ميتان ، الفرق أنها نامت مغمضة العينين ، وأنا
- ٤ نائم بعيون مفتوحة أرقب بوابة كوت مطرح حتى تفتح»^(٢٦) .
- ٥ إنَّ هذه المرحلة هي التي تجعل هذه القصة في مأمن من
- ٦ المآخذ الذي سبقت ملاحظته في «قناديل مطرح» ، ففرق كبير
- ٧ بين أن تمر الحالة النفسية للشخصية في مراحل متنوعة تتراوح
- ٨ فيها المشاعر وتتفاوت مداً وجزراً ، وبين أن تكون اللحظة
- ٩ الواحدة واللوحة المعينة مشوبة بشيء من عدم استواء البنية
- ١٠ النفسية والشعورية .
- ١١ ويُحسب لهاتين القصتين أنَّ المشاعر السوداوية الناقمة إزاء
- ١٢ مطرح كانت فيهما وليدة التجربة ذاتها ، ولم تكن مقحمة
- ١٣ متصنعة بدافع تقليد الأدباء الغربيين في نقمتهم على المدينة -
- ١٤ أية مدينة- حين يضيّقون ذرعاً بكل ما تمثله من تعقيدات
- ١٥ الحضارة الحديثة ، فيصبون عليها لعناتهم ورفضهم . القصتان
- ١٦ إذن في منجى من المآخذ الذي أخذه كثير من الباحثين على
- ١٧ الأدباء العرب ، والذي يتلخص في أنهم لا يتحدثون عن الغربة
- ١٨ والقلق والضياع في المدينة إلاَّ لمحاكاة أدباء الغرب^(٢٧) .
- ١٩ إذا ولينا وجوهنا بعد هذا شطر القصة الأخيرة «يوم صمت في
- ٢٠ مطرح» ، وجدنا القضية مختلفة تماماً عما وجدناه في القصتين
- ٢١ السالفتين . فهنا العلاقة مع مطرح علاقة محبة وعشق جارفين :

- ١ «أخبرته أنني مسكون بمطرح ، وأنَّ مطرح الحلوة في
٢ دمي» (٢٨) .
- ٣ وهذه العلاقة ليست جديدة طارئة ، فهي قديمة موعلة في
٤ القدم :
- ٥ «عشقتها منذ نعومة عقلي» (٢٩) .
- ٦ والحق أنَّ القاص لم يكن في حاجة إلى التصريح بحقيقة
٧ مشاعر بطل القصة وساردها ، فكل كلماته وتعبيراته التي
٨ يستعملها في وصف مطرح مغنية عن هذا التصريح ، فهي تشي
٩ بل تجأر بحبة بالغة لمطرح ولكل ما فيها ، وفي المقاطع التي
١٠ سبق نقلها من القصة كفاية لبيان هذا .
- ١١
- ١٢ ٣- إشكالية الانتماء:
- ١٣ ثمة قضية لا مناص من الانتباه إليها والترقب لأثرها
١٤ ونحن نتحدث عن أهمية مطرح في القصص الثلاث ، هي أنَّ
١٥ الشخصية الرئيسة في كل منها ليست في الأصل من مطرح ،
١٦ وإنما وفدت إليها من مكان آخر يختلف في صفاته وظروفه
١٧ عنها . ففي كل من «قناديل مطرح» و«بوابات المدينة» نجد أنَّ
١٨ الشخصية الرئيسة قد أتت من قريةٍ ما لم تحدد بالاسم ، وفي
١٩ «يوم صمت في مطرح» أتت الشخصية من نزوى . وهذه ، وإن
٢٠ لم تكن قرية ، تختلف اختلافاً كبيراً عن مطرح .
- ٢١ هذه الحقيقة كفيفة بأن تستثير أماننا سؤالاً مهماً يرتبط

- ١ بإشكالية الانتماء : أكان وجود هذه الشخصيات في مطرح
- ٢ مترافقاً مع استقرار نفسي واطمئنان وجداني نابع من شعور
- ٣ حقيقي بالانتماء إليها أم أنها ظلت مرتبطة القلب ومعلقة
- ٤ الفؤاد بمكانها الأصلي تتحين الفرصة الملائمة للعودة إليه؟
- ٥ تستوقفنا في البدء ملاحظة ترتبط بعنوان القصة الأولى :
- ٦ «قناديل مطرح» ، محصلها أن الكلمة الأولى (قناديل) لم ترد
- ٧ في القصة كلها . نعم وردت فيها «قنديل» بصيغة الإفراد ،
- ٨ ليس عند الحديث عن مطرح ، وإنما عند الحديث عن ذكريات
- ٩ القرية :
- ١٠ «وهو صياد يذف ظلمة الليل وهدير الأمواج بقنديل
- ١١ صغير ، يحمل شباكه على ظهر قاربه ويدشن البحر»^(٣٠) .
- ١٢ عنوان القصة إذن يربط شيئاً - كان أساساً مرتبطاً بالقرية -
- ١٣ بمطرح ، وكأنَّ الوجود في مطرح يتلخص في البحث عن شيء
- ١٤ كانت الشخصية قد تركته وراءها في قريتها . والبحث ليس
- ١٥ عن قنديل فرد ، وإنما عن «قناديل» بصيغة منتهى الجموع ، مما
- ١٦ قد يحمل دلالة على شدة سطوة الحنين إلى الماضي ، الماضي
- ١٧ البعيد عن مطرح .
- ١٨ ووصف البحر في القصة فيه دلالة خاصة عندما يكون
- ١٩ المرء في مطرح ، وهي دلالة تختلف عن دلالاته عندما يكون
- ٢٠ المرء في القرية ، وكأنَّ البحر هنا غيره هناك . ففي مطرح يتخذ
- ٢١ البحر الصورة الآتية :

- ١ «فيتقاذف قدامه الزبد الذي يحمل الصرخات الآتية من
- ٢ الأعماق . يرقب بلهفة موج البحر والامتداد .
- ٣ تتناثر الأسماك بكثرة على الشاطئ كجثث جنود خلفوا إثر
- ٤ معركة بحرية طاحنة»^(٣١) .
- ٥ وهي صورة تزكم أنف القارئ بقوة روائح الخوف والغموض
- ٦ والموت فيها ، لكنها سرعان ما تتحول إلى صورة مغايرة عندما
- ٧ يكون الحديث عن البحر في القرية :
- ٨ «تفعم أنفه رائحة البحر ، حين يكون عائداً على حيزوم
- ٩ قارب أبيه ، يسمع للصيادين القادمين بنكهة الانتشاء بعد يوم
- ١٠ ثري . تتجاذب الأنوف روائح السمك والغليون . يغني أبوه ،
- ١١ فيأتي صوته رقراقاً ينساب بأعذوبة مع موسيقى الموج . ومن
- ١٢ خلفه تسمع المردددين بأصواتهم المالحة ، فيأتي الغناء الرطب
- ١٣ عذباً كأوركسترا متكاملة . كثيراً ما يداهم فجر القرية الطري
- ١٤ دقات الطبول العائدة مع أناشيد الصيادين الريانة»^(٣٢) .
- ١٥ هذا التباين في وصف البحر يكشف عن عدم قدرة على
- ١٦ الإحساس بالانتماء إلى مطرح ، فثمة دوماً حنين إلى الماضي ،
- ١٧ وإلى القرية . وهذا ما يولّد الإحساس الطاعني بالتيه :
- ١٨ «أين أنت؟ كلهم يسمعون صوتك القادم من السماء ، وأنا
- ١٩ تائه أبحث عنك في الممرات الخالكة وفوق الهضاب»^(٣٣) .
- ٢٠ إنَّ هذا الإحساس بالتيه يتكرر ذكره في «بوابات المدينة»
- ٢١ أيضاً . فتحت وقع مطارق الواقع وضغط الظروف القاهرة ،

- ١ صارت مطرح مقرونة بالتيه وفقدان الذاكرة :
- ٢ «مطرح بروائح البهارات والسّمّاكين ، بالتيه ، بفقدان
- ٣ الذاكرة ، برائحة البحر العفنة تسكن في خياشيم أسماك القرية
- ٤ الفارة من مصيدة الموت إلى حافة الغموض» (٣٤) .
- ٥ ثمّة إذن هوة عظيمة بين مطرح والقرية تحول دون
- ٦ الإحساس بالانتماء إلى الأولى ، فمطرح تتلخص صورتها في
- ٧ الضياع والتنكر للذاكرة المكانية والركون إلى عفونة الغموض
- ٨ المسيطر ، والقرية تعني عكس هذا كله . لكن يبدو أنّ القاص
- ٩ عزّ عليه أن يبقى بطله أسير الضياع مدة طويلة ، فتدخّل في
- ١٠ القصة منهيّاً المشكلة كلها بإجراء مصالحة لا تخلو من تعمّل
- ١١ وتكلف بين مطرح والقرية :
- ١٢ «حملت بندقية أبي إلى قريتي . علقته على وتد الزمان
- ١٣ ونمت . فهنا في قريتي الصغيرة تولد بندر جديدة فيها كل
- ١٤ شيء : الهاتف والثلاجة وآخر موديلات السيارات ، وهنا أرتدي
- ١٥ نفس كمة المطرحي ، وأتغدى بطبق من السمك الطازج
- ١٦ مثله» (٣٥) .
- ١٧ هذه المصالحة وإن كانت سائغة وحقيقية بالنظر إلى الواقع
- ١٨ الخارجي بعد دخول مظاهر الحياة المدنية في القرى والمناطق
- ١٩ الريفية بالسلطنة ، تبدو مقحمة على بناء القصة ، وغير متلائمة
- ٢٠ مطلقاً مع خط سيرها الطبيعي الذي كان يعج بالآلام
- ٢١ والصعوبات التي واجهها خلفان وأسرته في حياتهم المريرة بين

- ١ القرية ومطرح . وإذا بالابن - بعد موت والده مباشرة - يعود
- ٢ إلى القرية فرحاً مسروراً بمظاهر الحياة الجديدة التي أخذت
- ٣ تسري إلى القرية!
- ٤ وتتخذ قضية الانتماء وجهاً آخر مختلفاً في «يوم صمت
- ٥ في مطرح» ، فمعيشة السارد الطويلة الهانئة في مطرح رسخت
- ٦ لديه شعوراً بالانتماء إليها أقوى من شعوره بالانتماء إلى نزوى
- ٧ التي أتى منها أصلاً ؛ لذا لم يكن غريباً أن يفضل مطرح على
- ٨ كل بقاع كوكب الأرض كله :
- ٩ «إنَّ الناس ، ناس العالم كله ، من الهند ، من السند ، من
- ١٠ نيويورك الخليفة ، ومن لندن الواسعة ، كلهم يأتون إلى مطرح
- ١١ ليشموا لساعات بسيطة رائحة الهدوء الفريد ويتسكعوا بحرية
- ١٢ حلوة ، وأمان لن يجدوه أبداً في كوكب الأرض . إنَّ أبي الذي
- ١٣ زارني قبل ليلتين لم يفلح في محاولته الطويلة في إقناعي
- ١٤ بالنكوص معه إلى نزوى ، أخبرته بأنني مسكون بمطرح ، وأن
- ١٥ مطرح الحلوة في دمي» (٣٦) .
- ١٦
- ١٧ **٤- الارتباط بالزمن:**
- ١٨ يرتبط المكان بالزمان ارتباطاً وثيقاً يستعصي على كل
- ١٩ محاولات الفصل بينهما ؛ لأن «علاقات الزمان تتكشف في
- ٢٠ المكان ، والمكان يُدرك ويقاس بالزمان . هذا التقاطع بين
- ٢١ الأنساق ، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان

- ١ الزمكان الفني»^(٣٧) . وإذا كان هذا الارتباط يعم كل الأمكنة ،
- ٢ فإنه يكتسب خصوصية خاصة وبروزاً مميزاً عندما يكون الحديث
- ٣ عن المدينة ؛ لأنَّ «من أبرز ما يميز المدينة الإحساس فيها بعامل
- ٤ الزمن ، وانعكاس هذا العامل على الحياة نفسها وعلى علاقات
- ٥ الناس بعضهم ببعض»^(٣٨) .
- ٦ إنَّ عنوان القصة الأولى «قناديل مطرح» ليكشف عن
- ٧ ارتباط واضح لمدينة مطرح بالزمان ؛ ذلك أنَّ «القناديل» إنما
- ٨ تُستعمل في الليل ، والليل زمان ، وقد أضيف هذا الزمان إلى
- ٩ مطرح ليجعل ذهن القارئ مفتوحاً لكل الاحتمالات التي
- ١٠ يحتملها هذا الارتباط الوثيق بين الزمان والمكان . ويشعر قارئ
- ١١ القصة بأنَّ مطرح ليست مكاناً وحسب ، فهي أيضاً زمان فاصل
- ١٢ ابتدأ فيه واقع الضياع والقلق بعد ماضٍ في القرية هادئ
- ١٣ مطمئن .
- ١٤ وعنوان القصة الثانية «يوم صمت في مطرح» أوضح دلالةً
- ١٥ على الارتباط الزمكاني ؛ فمطرح المكان حلٌّ فيها هذا الزمان
- ١٦ الخاص ، هذا اليوم الغريب ، يوم الصمت المطبق على الكل .
- ١٧ وقد حار السارد في تفسيره دون أن يتمكن من حل اللغز إلى
- ١٨ نهاية القصة .
- ١٩ أما القصة الأخيرة «بوابات المدينة» فهي أيضاً تربط مطرح
- ٢٠ ربطاً وثيقاً بالزمان :
- ٢١ «هذه مطرح إذن ، وهذا كوتها . هنا يحرث الجميع تعاسة

الزمان ، وهناك أبي يخفق قلبه مع خفقان العلم الأحمر في	١
الكوت . وهذا ليل مطرح يفح كأفعاون» (٣٩) .	٢
ليس من المجازفة إذن الذهاب إلى أن «البوابات» في عنوان	٣
القصة ليست بوابات عادية يقتصر الهدف من وجودها على	٤
الانتقال من المدينة وإليها ، فلها أيضاً أبعادها الرمزية التي	٥
تجعلها صالحة لأن يُنتقل من خلالها من زمان إلى زمان آخر	٦
مختلف تماماً .	٧
	٨
	٩
	١٠
	١١
	١٢
	١٣
	١٤
	١٥
	١٦
	١٧
	١٨
	١٩
	٢٠
	٢١

الهوامش

- ١
- ٢
- ٣ (١) يمكن الرجوع في هذا الصدد ، على سبيل المثال ، إلى :
- ٤ - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية) ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦م ، ص ٣٢٥ - ٣٤٩ .
- ٥ - إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ط ٢ ، دار الشروق ، عمّان ، ١٩٩٢م ، ص ٨٩ - ١٠٨ .
- ٦
- ٧ - شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٤م ، ص ٣٠ - ٣٨ .
- ٨
- ٩ (٢) مدينة ساحلية من أهم مدن محافظة «مسقط» ، لا تبعد عن مسقط القديمة سوى بضعة كيلومترات ، وتعرف بمبناها (ميناء السلطان قابوس) وبأسواقها التراثية القديمة .
- ١٠
- ١١ (٣) وهي إحدى قصص مجموعته : «الذير» ، المطابع العالمية ، روي ١٩٩٢م .
- ١٢
- ١٣ (٤) وهي في مجموعته : «حبس النورس» ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٦م .
- ١٤
- ١٥ (٥) وهي قصة من قصص مجموعته التي تحمل الاسم ذاته ، مطابع دار جريدة عمان ، مسقط ١٩٩٣م .
- ١٦
- ١٧ (٦) شاكر النابلسي : النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن أنطوان تشيخوف القصصي) ، ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٥م ، ص ١١٤ .
- ١٨
- ١٩
- ٢٠ (٧) يونس الأخرمي : الذير ، ص ٦١ - ٦٢ .
- ٢١ (٨) حميد حمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط ٢ ، المركز

الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م ، ص ٦٥ .	١
(٩) يونس الأزمي : حبس النورس ، ص ١١ .	٢
(١٠) محمد بن سيف الرحبي : بوابات المدينة ، ص ٣٢ .	٣
(١١) المصدر نفسه ، ص ٣٤ .	٤
(١٢) غالب هلسا : المكان الرواية العربية ، دار ابن هانئ ، دمشق ١٩٨٩م ، ص ١١ .	٥
(١٣) حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص ٦٣ .	٦
(١٤) يونس الأزمي : النذير ، ص ٥٩ .	٧
(١٥) المصدر نفسه ، ص ٦٢-٦٣ .	٨
(١٦) يونس الأزمي : حبس النورس ، ص ١٠ .	٩
(١٧) المصدر نفسه ، ص ١٨ .	١٠
(١٨) محمد الرحبي : بوابات المدينة ، ص ٢٨ .	١١
(١٩) المصدر نفسه ، ص ٣٣ .	١٢
(٢٠) رولان بورنوف وريال أوئيليه : عالم الرواية ، ترجمة نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١م ص ٩٨ .	١٣
(٢١) حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص ٧٠ .	١٤
(٢٢) يونس الأزمي : النذير ، ص ٥٩ .	١٥
(٢٣) المصدر نفسه ، ص ٦١ .	١٦
(٢٤) محمد الرحبي : بوابات المدينة ، ص ٣٦ . و«الحواجيل» أراد بها القيود .	١٧
(٢٥) المصدر نفسه ، ص ٣٥ .	١٨
(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٣٧ .	١٩
(٢٧) راجع مناقشة الدكتور إحسان عباس لهذا الموضوع في كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» ، ص ٨٩ .	٢٠
	٢١

١	(٢٨) يونس الأزمي : حبس النورس ، ص١٣-١٤ .
٢	(٢٩) المصدر نفسه ، ص١٨ .
٣	(٣٠) يونس الأزمي : النذير ، ص٥٩ .
٤	(٣١) المصدر نفسه ، ص٥٩ .
٥	(٣٢) المصدر نفسه ، ص٦٠ .
٦	(٣٣) المصدر نفسه ، ص٦١ .
٧	(٣٤) محمد الرجبي : بوابات المدينة ، ص٣٣ .
٨	(٣٥) المصدر نفسه ، ص٣٨ .
٩	(٣٦) يونس الأزمي : حبس النورس ، ص١٣-١٤ .
١٠	(٣٧) مينخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٠م ، ص٦ .
١١	(٣٨) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص٣٣١ .
١٢	(٣٩) محمد الرجبي : بوابات المدينة ، ص٣٥ .
١٣	
١٤	
١٥	
١٦	
١٧	
١٨	
١٩	
٢٠	
٢١	

المصادر والمراجع	
	١
	٢
١- الأزمي ، يونس : النذير ، المطابع العالمية ، روي ١٩٩٢ م .	٣
٢- الأزمي ، يونس : حبس النورس ، المؤسسة العربية	٤
للدراستات والنشر ، بيروت ١٩٩٦ م .	٥
٣- إسماعيل ، عزالدين : الشعر العربي المعاصر (قضاياها	٦
وظواهره الفنية والمعنوية) ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ م .	٧
٤- باختين ، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية ،	٨
ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق	٩
١٩٩٠ م .	١٠
٥- بورنوف ، رولان وريال أوئيليه : عالم الرواية ، ترجمة نهاد	١١
التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١ م .	١٢
٦- الرحبي ، محمد بن سيف : بوابات المدينة ، مطابع دار	١٣
جريدة عمان ، مسقط ١٩٩٣ م .	١٤
٧- عباس ، إحسان : اتجاهات الشعر المعاصر ، ط ٢ ، دار	١٥
الشروق ، عمّان ١٩٩٢ م .	١٦
٨- حمداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد	١٧
الأدبي ، ط ٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار	١٨
البيضاء ١٩٩٣ م .	١٩
٩- النابلسي ، شاعر : النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن	٢٠
أنطوان تشييكوف القصصي) ، ط ٢ ، المؤسسة العربية	٢١

للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٥ م .	١
١٠- النابلسي ، شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية ،	٢
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٤ م .	٣
١١- هلسا ، غالب : المكان في الرواية العربية ، دار ابن هانئ ،	٤
دمشق ١٩٨٩ م .	٥
	٦
	٧
	٨
	٩
	١٠
	١١
	١٢
	١٣
	١٤
	١٥
	١٦
	١٧
	١٨
	١٩
	٢٠
	٢١

	١
	٢
	٣
إشكالية النوع السردى	٤
في «لا يجب أن تبدو كرواية!»	٥
	٦
مدخل:	٧
يُرجع الباحثون مبدأ الفصل بين الأنواع أو الأجناس	٨
الأدبية ، في الأساس ، إلى أرسطو ، فقد كان «يلاحظ في	٩
عصره وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم ، أنّ فنون الأدب	١٠
ينفصل بعضها عن بعض انفصلاً تاماً ، حتى لنراه يحوّل هذه	١١
الملاحظة إلى قاعدة عامة أخذ بها الكلاسيكيون في القرن	١٢
السابع عشر الميلادي ، وأصبحت من المبادئ الرئيسية للمذهب	١٣
الكلاسيكي الذي كان إنتاجه أوضح وأكبر ما يكون في فنون	١٤
المسرح الشعري» ^(١) . بيد أنّ هذا المبدأ تعرّض لهجوم عنيف من	١٥
الرومانسيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين ،	١٦
معتمدين على مسرح شكسبير الذي لم يعترف بالفصل بين	١٧
التراجيديا والكوميديا ، وظل هذا الهجوم متواصلاً حتى بلغ	١٨
ذروته عند الإيطالي بنيديتو كروشيه (Benedetto Croce) ، وفي	١٩
هذا قال الناقد كارلو كاسولا (Carlo Cassola) : «سادت	٢٠
نظريات بنيديتو كروشيه الجمالية في إيطاليا خلال فترة ما بين	٢١

- ١ الحريين . أحد المعتقدات الأساسية لتلك الجمالية هو رفض
- ٢ نظرية الأشكال أو الأجناس الأدبية . لقد تشاطرنا جميعاً هذه
- ٣ الفكرة ؛ ولهذا فقد اقتنعنا بأنه لا يوجد فرق جوهري بين قصة
- ٤ قصيرة ورواية ، حتى بين النثر والشعر» .^(٢)
- ٥ وإذا كانت هذه المقولة دالة على وجود إجماع لدى النقاد
- ٦ على عدم التفرقة الجوهرية بين القصة القصيرة والرواية ، فإنَّ
- ٧ من المهم أن نعي أنها - على فرض دقّتها - تتحدث عن النقد
- ٨ في مدة زمنية ما ، وهذه المدة سرعان ما تصرّمت وتصرّم معها
- ٩ هذا الإجماع ، لنجد بعدها نقاداً يفرّقون بين هذين الفنّين
- ١٠ ويعدّونهما نوعين أدبيين مختلفين وإن كانا سرديين ، بل لنجد
- ١١ من النقاد من يذهب إلى أنّ التفرقة بين هذين النوعين هي من
- ١٢ القضايا البدهية الواضحة ، فد«يختلف فن القصة عن الروايات
- ١٣ والملاحم كاختلافها عن دردشة الهاتف»^(٣) .
- ١٤ العلاقة بين القصة القصيرة والرواية ، إذن ، لم تكن ، على
- ١٥ امتداد تاريخهما الأدبي ، علاقةً سطحية ذات بُعد أحادي
- ١٦ واضح ، وإنما هي علاقة إشكالية تتراوح بين الالتقاء والانفصال
- ١٧ في الجوهر . لكن هذا كله حين نتحدث عن هذه العلاقة من
- ١٨ منظور النقد الأدبي والنقاد ، فماذا إذا أردنا أن نتحدث من
- ١٩ منظور الكتابة الإبداعية والمبدعين الأدباء؟
- ٢٠ إننا هنا أمام نتاج إبداعي يحمل عنواناً ثانوياً صغيراً هو
- ٢١ «قصص» ، وهو يحمل لقارئه دلالةً على أنه مقبل على قراءة

- ١ مجموعة من القصص القصيرة جُمعت في إصدار واحد وفق
- ٢ العادة المتبعة بين الأدباء . لكن هذا العنوان الثانوي يعلوه عنوان
- ٣ رئيسي غير مألوف ، هو : «لا يجب أن تبدو كرواية!»^(٤) ، وهو
- ٤ يجأر بأنَّ المؤلف هلالاً البادي ينطلق في تجربته الإبداعية
- ٥ المتمثلة في هذا النتاج الأدبي من وعي حاد بالاختلاف
- ٦ النوعي الأدبي بين القصة القصيرة والرواية ؛ لذا كان لزاماً على
- ٧ مجموعته القصصية هذه ألاّ تظهر للقراء في صورة رواية ، مهما
- ٨ بدا هذا الأمر - بدلالة علامة التعجب الموضوعية في نهاية
- ٩ العنوان - غريباً غير مألوف .
- ١٠ وإذا أراد القارئ أن يتقدم لقراءة القصص ، قابله الفهرست
- ١١ الذي يحمل عنواناً لا يقلُّ غرابة : «القصص حيث لن تبدو
- ١٢ كرواية» . كتابة محتويات هذا الإصدار الأدبي في صورة
- ١٣ قصص متفرقة هي التي تتكفل بمنع ظهورها في صورة رواية ،
- ١٤ هكذا هي دلالة عنوان الفهرست ، ولولا هذا التقسيم الشكلي
- ١٥ لكان هذا الإصدار رواية ، أو أقرب ما يكون إليها .
- ١٦ إننا ، إذن ، أمام عمل أدبي يسعى مبدعه إلى جعله
- ١٧ منتمياً ، إلى القصة القصيرة ، لكنه يحمل في داخله هاجساً
- ١٨ واضحاً بأنَّ عمله هذا وثيق الصلة بالرواية ، وبأنه إن لم يتولَّ
- ١٩ القيام بإجراءات تحول دون الولوج في عالم الرواية لصار عمله
- ٢٠ روائياً ، أو كاد . الاختلاف النوعي في المستوى النظري عند
- ٢١ المؤلف لا يترافق ، إذن ، مع اختلاف في المستوى الفعلي

- ١ التطبيق بين القصة القصيرة والرواية ؛ ولهذا تكون هذه
- ٢ القصص القصيرة عرضة لأن تغدو رواية! وهنا ينبري أمامنا
- ٣ السؤال الملحّ الذي لا محيص عن التوقف لديه : ما الأسباب
- ٤ التي تجعل قصص هذه المجموعة القصصية شديدة الاتصال
- ٥ بعالم الرواية؟ وبعبارة أخرى : هل يجد قارئ هذه المجموعة
- ٦ القصصية نفسه أمام سمات أدبية فنية هي إلى الرواية أقرب
- ٧ منها إلى القصة القصيرة؟
- ٨ إن هذه الدراسة محاولة للإجابة عن هذا السؤال ، وهي
- ٩ بهذا تسعى إلى ملاحقة أهم ملامح إشكالية التداخل بين
- ١٠ القصة القصيرة والرواية وفق ظهورها في «لا يجب أن تبدو
- ١١ كرواية!». .
- ١٢
- ١٣ **أسباب الإشكالية:**
- ١٤ يمكن لقارئ هذا الإصدار الأدبي أن يلحظ فيه هذه
- ١٥ السمات التي من شأنها أن تجعله وثيق الصلة بعالم الرواية :
- ١٦ ١- كثرة الأحداث والتفصيلات والتعليقات ، «فالقصة
- ١٧ تتضمن - عادة - حادثة واحدة ، تدور حول شخصية أو أشخاص
- ١٨ معدودين ، أما الرواية فتقوم على حادثة أساسية واحدة ، تتفرع
- ١٩ عنها حوادث أخرى»^(٥) ، وبتعبير آخر : إن القصة القصيرة «يجب
- ٢٠ أن تكون أكثر تركيزاً ، ويمكنها أن تكون أكثر خيالية ، ولا تثقلها
- ٢١ (كما تجبر الرواية) الحقائق والتوضيح والتحليل»^(٦) .

- ١ يلحظ قارئ «لا يجب أن تبدو كرواية!» أن القصة القصيرة
- ٢ الواحدة قد تشتمل على حدث رئيس تتفرع عنه حوادث
- ٣ أخرى ، ففي القصة الأولى «هي ليست كل الحكاية» من
- ٤ الملاحظ أن ثمة حدثاً مركزياً هو موت الشخصية الرئيسة ، ثم
- ٥ هناك أحداث جزئية كثيرة ، ترتبط بحياته وعلاقاته ونوع الحياة
- ٦ التي كان يحيها ثم سبب موته وما يرتبط به . ولما كان المؤلف
- ٧ واعياً بأن القصة القصيرة «جنس أدبي محكم لا يسمح
- ٨ بالفضول أو التزويد»^(٧) ، دعاه هذا إلى أن يتدخل بحزم ،
- ٩ صارخاً :
- ١٠ «لا لا لا ، لا يجب أن تبدو كرواية! إنها قصة قصيرة
- ١١ فحسب!»^(٨) .
- ١٢ هنا تواجهنا الجملة التي اتخذتها المجموعة القصصية عنواناً
- ١٣ لها ، دون أن تكون عنواناً لقصة معينة من قصصها . إنها جملة
- ١٤ دالة على وعي المؤلف بأن قصته تشتمل على تفصيلات كثيرة ،
- ١٥ من شأنها أن تقودها إلى عالم الرواية ، ومع هذا فقد بقيت هذه
- ١٦ التفصيلات ، وما أدى تدخل المؤلف إلا إلى مزيد منها!
- ١٧ والشيء نفسه يستطيع القارئ أن يجده في قصص أخرى
- ١٨ أيضاً ، كقصة «حادث» مثلاً^(٩) ، ففيها حدث مركزي هو حادث
- ١٩ تصادم بين سيارتين ، وفيها أحداث جزئية وتفصيلات منوعة
- ٢٠ ترتبط بالواقع النفسي الذي كانت تعيشه الشخصية الرئيسة ، وما
- ٢١ في هذا الواقع من معاناة عاطفية مع المرأة التي أرادها شريكة

- ١ حياته . وفي قصة «إهانة»^(١٠) ، نحن أمام مدير متسلط يكرهه
- ٢ موظفوه أشد ما يكون الكره ، وهذه الكراهة تجعل كلاً منهم يرسم
- ٣ لنفسه مخططاً خاصاً به لأجل إهانة مديره هذا ، ومن هنا تدخل
- ٤ بنا القصة في قضايا وتفصيلات صغرى مختلفة .
- ٥
- ٦ ٢- قسمة القصة الواحدة مقاطع ذوات عنوانات مختلفة ،
- ٧ وقد تبدو هذه السمة جزئية يسيرة ، لا تتجاوز الشكل الأدائي
- ٨ الظاهر ، لكنها في حقيقتها ذات دلالة كبيرة وواضحة ،
- ٩ فالأصل في القصة القصيرة أن تكون وحدة واحدة ملتئمة
- ١٠ شكلاً ومضموناً ، «وهذا هو أول مستلزمات القصة ، أي أن
- ١١ الخبر الذي ترويهِ يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها مع
- ١٢ البعض بحيث يكون لمجموعها أثراً (كذا) أو معنى كلياً»^(١١) ،
- ١٣ وهذا يستدعي في الحقيقة أن تكتب في صورة نص لا تبدو له
- ١٤ أجزاء منفصلة تحتاج إلى ما يربط بينها . بيد أننا نجد في «لا
- ١٥ يجب أن تبدو كرواية!» قصصاً تتكون الواحدة منها من
- ١٦ مجموعة من المقاطع المنفصلة التي يحمل كل منها عنواناً
- ١٧ مختلفاً أو رقماً منفصلاً ، كما هي الحال في القصص الآتية :
- ١٨ من حكايات الرمل والريح ، وحادث ، وعلى مربعات ممشى
- ١٩ رمادي ، وفي الغد ، وإهانة ، وطراوة جرح . وهذا يجعل هذه
- ٢٠ القصص أقرب إلى أن تكون - في شكلها الظاهر - روايات
- ٢١ تحمل في داخلها فصولاً ذوات عناوين أو أرقام مختلفة .

- ١ ٣- ببطء حركة السرد أو غيابها أحياناً ، تشترك القصة
- ٢ القصيرة مع الرواية في أهمية السرد بالنسبة لكل منهما ، فنحن
- ٣ «نتفق جميعاً على أن ركن الرواية الرئيس هو السرد
- ٤ القصصي»(١٢) ، وكذلك الحال فيما يتعلق بالقصة القصيرة .
- ٥ بيد أن اتصاف الرواية ، عادةً ، بالطول والاتساع يجعل كاتبها
- ٦ في مندوحة من أمره تعطيه المجال رحباً لأن يبطئ من سرعة
- ٧ حركة السرد ، أو لأن يوقفها في بعض جوانب الرواية إن أراد ،
- ٨ وليس كذلك الأمر مع القصة القصيرة ، فهذه تُعرف بالإيجاز
- ٩ والقصر ، فليس أمامها إلا أن تجعل السرد يتحرك ليوصل القارئ
- ١٠ إلى المقصد في غير ما مكث أو تأخير .
- ١١ إنَّ قارئ «لا يجب أن تبدو كرواية!» قد يشعر بأنَّ المؤلف
- ١٢ يتعمد أن يبطئ من حركة سرد الأحداث أحياناً ، وربما تغيب
- ١٣ هذه الحركة غياباً تاماً في أحيان أخرى ، فتستحيل القصة
- ١٤ خواطر وأفكاراً وهواجس متفرقة ، وهذا يجعل القصص وثيقة
- ١٥ الشبه من جهة السرد بالروايات .
- ١٦ وإذا أراد القارئ أن يلتمس سبباً أو أسباباً لما انتاب حركة
- ١٧ السرد من بطء أو غياب ، فإنه واجدٌ بعض ذلك في مدى رغبة
- ١٨ المؤلف في نقل تأملات الشخصوص القصصية وخلجاتها النفسية
- ١٩ ذات الطابع الشعري ، كما هي الحال في قصة «من حكايات
- ٢٠ الرمل والريح» - وهي لا حكاية فيها بالمعنى المتعارف على
- ٢١ الرغم من عنوانها الخادع - وكذلك الأمر مع قصة «أدوار» ذات

- ١ السرد الخافت الذي يكاد لا يبين .
- ٢ وواضح أنّ إلحاح المؤلف على نقل ما في نفوس
- ٣ الشخصيات من أفكار وخواطر (مونولوج) منبجس من رغبته
- ٤ الوثيقة في تحليل هذه الشخصيات والكشف عن دواعي
- ٥ سلوكها ، لكن هذا الصنيع إنما يناسب الرواية ؛ ذلك أنّ
- ٦ «الروائي يهيمن على الحياة السرية كلها»^(١٣) ، أما القصة
- ٧ القصيرة فهي لا تحتاج إلى كل هذا الاستغراق النفسي
- ٨ والاستبطان التحليلي الذي يبطل السرد أو يلغيه ، بل إنّ من
- ٩ النقاد من يميل إلى التفريط كثيراً في هذا الجانب فيقول : «لا
- ١٠ أشعر أن القصة القصيرة يمكن أن يجب أن تستخدم في تحليل
- ١١ الشخصية أو تطويرها ، إن الصورة المتكاملة عمل أكثر ملاءمة
- ١٢ للروائي»^(١٤) .
- ١٣ وقد تطغى هذه الرغبة الجامحة في التحليل النفسي على
- ١٤ المؤلف فتجره إلى الوقوع في شرك التقريرية والمباشرة ، فيجد
- ١٥ القارئ أمامه عبارات وجملاً تثقل القصة بحكم ومواعظ
- ١٦ وإرشادات ليس لها ما يسوّغها ، من مثل :
- ١٧ «أصبحت الحاجة يا عزيزي هي من يحوجنا لبعضنا
- ١٨ البعض (كذا) ، هي من يجعلنا نتزاور ونتعارف ونضحك في
- ١٩ وجوه بعضنا البعض (كذا) دون ابتسام حقيقي . . . نرسم
- ٢٠ الضحكة ونزيف وجوهنا لكي ننول (كذا) ما نريده لهذه التي
- ٢١ لا تسمى . . . ولذلك لا عجب يا رفيقي أن غالبنا صار يتقن

- ١ حرفة التمثيل أكثر من الممثلين أنفسهم . . .» (١٥) .
- ٢ ولعل من أسباب بطء حركة السرد أو غيابها أيضاً ، ميل
- ٣ المؤلف أحياناً إلى الوصف . والوصف - بطبيعته - يستلزم
- ٤ التوقف عن السرد ، فهو «يشكل استراحة في وسط الأحداث
- ٥ السردية» (١٦) . نجد مثل هذا الوصف في القصة الأولى «هي
- ٦ ليست كل الحكاية» :
- ٧ «كنت في عالم بائس : دخان يملأ المكان ، ضوضاء تغلفه
- ٨ صباح مساء ، قاذفات يحمن في الأجواء ، صافرات ، سافرات ،
- ٩ هتك ، خنادق تحفر ويكثر أمثالي آنذاك . . .» (١٧) .
- ١٠ كما نجده أيضاً في قصة «ليلة ثم القبض علينا» :
- ١١ «كانت بزته العسكرية ممزقة وملطخة بكثير من الوحل
- ١٢ الدامي ، قائمة كالإشارة الحمراء التي أفقنا عليها آنذاك! إشارة
- ١٣ لونها صارخ عادة ، لكنها اليوم تذكر بالدم فقط ، ومملوءة بالقتامة
- ١٤ من أثر الأيام والرياح الغابرة . . .» (١٨) .
- ١٥ إنَّ من الواضح في المثالين المتقدمين أنَّ الكاتب لا يأتي
- ١٦ بأوصافه جزافاً ، أو لإضفاء مسحة من الواقعية عليها ، أو لملء
- ١٧ فراغ ما ، فأوصافه ، في الغالب ، تأتي لخدمة بنية القصة
- ١٨ وإيضاح شيء مما يرتبط بالشخصية أو الحدث أو الحكمة . لكنَّ
- ١٩ كون الوصف ذا وظيفة خاصة في القصة لا يتنافى مع كونه
- ٢٠ مؤدياً إلى إيقاف حركة السرد أو إبطائها في أقل تقدير (١٩) .
- ٢١

- ١ ٤- النظر من زوايا مختلفة ، فكاتب القصة القصيرة لا
- ٢ يسعى إلى «الإبانة عن زوايا متعددة للأحداث أو الشخصيات
- ٣ كما يفعل كاتب الرواية ؛ لأنَّ كاتب القصة القصيرة ينظر إلى
- ٤ الحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا ، ويلقي عليه ضوءاً
- ٥ معيناً لا عدة أضواء»^(٢٠) . لكن قارئ «لا يجب أن تبدو
- ٦ كرواية!» يلحظ أنَّ النظر إلى الأحداث والقضايا كثيراً ما لا
- ٧ يكون من زاوية وحيدة ، فثمة زوايا متعددة ، وتعددها هذا يفتح
- ٨ أمام دلالات النصوص آفاقاً رحبة ربما لا تكون متناسبة مع ما
- ٩ تقتضيه القصة القصيرة .
- ١٠ ويستعين المؤلف بوسائل مختلفة لعرض وجهات نظر
- ١١ مختلفة (Points of View) ، منها استعماله ضمير المتكلم لغير
- ١٢ شخصية قصصية ، مثلما حصل في قصة «حادث» التي
- ١٣ استعمل فيها هذا الضمير للشخصية الرئيسة تارةً ، وللمحبوبة
- ١٤ تارةً أخرى . وهذا تكرر في قصة «على مربعات ممشى رمادي» ،
- ١٥ حيث نجد ضمير المتكلم يستعمله شاب ، وتستعمله شابة
- ١٦ أيضاً . وفي قصة «إهانة» أيضاً يستعمل ضمير المتكلم ثلاثة
- ١٧ أشخاص ، يسعى كل منهم إلى التخطيط لطريقة خاصة يهين
- ١٨ بها رئيسه في العمل .
- ١٩ وقد يعرض المؤلف وجهات نظر مختلفة دون أن تتعدد
- ٢٠ الشخصيات التي تستعمل ضمير المتكلم ، ففي قصة «على
- ٢١ الحساب» مثلاً نقرأ لدى الشخصية الرئيسة وسائق سيارة

- ١ الأجرة آراء مختلفة في مواضيع مختلفة كالزمان والحياة والحب
- ٢ والزواج والعمل ، مع أن ضمير المتكلم لم يستعمل إلا
- ٣ للشخصية الرئيسة وحدها . والشيء نفسه يقابلنا في قصة «في
- ٤ الغد» أيضاً ، فنحن بإزاء قضية واحدة هي لعب الابنة مع
- ٥ صديقاتها وأصدقائها من الأطفال ، بيد أننا نجد فيها ثلاثة
- ٦ آراء : فرأي الأب هو الرفض القاطع ، ورأي الابنة هو الإصرار
- ٧ على الفعل ، أما الأم فقد بدت مائلة إلى شيء من اليسر
- ٨ والتسامح . وضمير المتكلم لم تستعمله هنا سوى الابنة .
- ٩ وثمة أسلوب ثالث مبتكر استعمله المؤلف في قصته
- ١٠ المعنونة «من حكايات الرمل والريح» للنظر من زوايا مختلفة ،
- ١١ فبعد انتهائه من عرض ما في القصة من «حكايات» - وقد
- ١٢ سبقت الإشارة إلى أن هذا العنوان خادع ، فليست فيها
- ١٣ حكايات حقيقية - وضع عنواناً جانبياً جالباً للنظر هو «في
- ١٤ تفاصيل الحكاية» ، وتحت ذكر - بطريقة إيحائية معبرة - ثلاثة
- ١٥ تفاصيل معنونة بعناوين فرعية : «تفصيل أول» و«تفصيل ثان»
- ١٦ و«تفصيل أخير» ، وما هذه التفاصيل سوى احتمالات مختلفة
- ١٧ للمصادر المتخيلة لهذه الحكاية أو الحكايات ، فإما أن يكون
- ١٨ مصدرها بقايا أوراق مجهولة النسب وجدها عائدون من صيد
- ١٩ قديم ، وإما أن المصدر رزمة أوراق وجدها رحالة في صحراء ،
- ٢٠ وإما أن تكون الريح هي المصدر! (٢١) .
- ٢١ بيد أن أجمل أساليب المؤلف لعرض القضايا من زوايا

- ١ مختلفة وأوثقها صلةً بالإبداع السردي وألياته ، ذلك الجدل
- ٢ الذي أقامه في قصته الأولى «هي ليست كل الحكاية» بين
- ٣ الشخصية الرئيسة وبينه هو (أي المؤلف!) . ففي هذه القصة
- ٤ نواجه ، في البدء ، الشخصية الرئيسة المتمثلة في إنسان مات
- ٥ ودُفن ، لكنه ما زال قادراً على أن يستعمل ضمير المتكلم ليعبر
- ٦ به عن مدى رغبته في العودة إلى الحياة من جديد ليعيش حياة
- ٧ مختلفة عن تلك التي كان يعيشها قبل موته ، فتلك كانت
- ٨ مؤلمة بئس . وهنا نُفاجأ بالمؤلف يهتف فجأة : «لا . . . لا يجب
- ٩ أن أكتب بهذه الطريقة ، لا يجب أن أجعل قصتي القصيرة
- ١٠ مملوءة بالثرثرة! الثرثرة المأساوية . . لماذا نصرّ نحن الكتّاب على
- ١١ الكتابة بهذا الشكل المأساوي؟» (٢٢) .
- ١٢ وبعد هذا الهتاف الثائر ، يذكر لنا المؤلف خطة بديلة لقصة
- ١٣ ذلك المتوفى ، وفي هذه الخطة ستكون له حبيبة ، وسيكون قد
- ١٤ التقى بها بطريقة ما ، وسيقول كذا وتقول كذا . وبالفعل تعود
- ١٥ أمامنا شخصية الميت من جديد ، مستعملةً ضمير المتكلم وفق
- ١٦ الخطة الجديدة ، فتحدث إلينا عن المحبوبة والحب ، ثم عن
- ١٧ المرض الذي كان سبباً لموتها . بيد أن المؤلف هتف من جديد :
- ١٨ «لا لا لا ، لا يجب أن تبدو كرواية! إنها قصة قصيرة
- ١٩ فحسب! هو مات لا لأنه أحب ، ولا لأنه مريض ، أو لأنه
- ٢٠ عاشق ، أو لأنه شاعر . . .» (٢٣) .
- ٢١ ولم يجد المؤلف بدءاً من أن يعيد رسم حياة هذه الشخصية

- ١ من جديد ، فصوّر سبب الوفاة مختلفاً ، وأعاد رسم الوضع
- ٢ الأسري والحالة المعيشية . لكن الشخصية لم تستسلم في
- ٣ النهاية لرغبات مبدعها ، فقد تمردت عليها ، واختطت لنفسها
- ٤ رؤيتها الخاصة لنفسها :
- ٥ «ولم أشأ أن أحب ؛ لأن الحب سيأخذ من وقتي ومن
- ٦ جهدي ، ولن أجد ما أسد به ثمن هذا الحب : مهراً وبيتاً
- ٧ وسيارة جديدة!» (٢٤) .
- ٨ ويظهر المؤلف أيضاً في قصة أخرى هي «أدوار» ، لكنه هنا
- ٩ لا يظهر إلا في نهاية القصة ، تحت عنوان جانبي صريح هو
- ١٠ «المؤلف» ، ليتحدث تحته عن رأي الصديق الآخر من صديقين
- ١١ استحوذ أولهما على القصة كلها (٢٥) .
- ١٢
- ١٣ ٥- نوع الحكبة ، فالحبكة تُعرّف بأنها «سرد للحوادث ،
- ١٤ لكن التوكيد هنا يدخل ميدان السببية وغمارها» (٢٦) ، وهذه
- ١٥ السببية التي تقوم عليها الحبكة ليست نوعاً واحداً ، فقد تكون
- ١٦ ضعيفة خافتة تكاد لا تظهر ، فتسمى الحبكة عندئذ
- ١٧ «مفككة» ، وهذه لا تعتمد وحدة العمل القصصي فيها على
- ١٨ تسلسل الحوادث ، بل يكون الاعتماد على وحدة الشخصية
- ١٩ الرئيسة أو على البيئة أو على وحدة النتيجة العامة . وقد تكون
- ٢٠ الحبكة قوية ظاهرة ، فترتبط الحوادث ببعضها برباط سببي
- ٢١ واضح ، وتسمى هذه الحبكة «عضوية متماسكة» (٢٧) . إن من

- ١ المههم هنا أن نلاحظ أنّ النوع الأول من الحبكة ، أي المفككة ،
- ٢ «هي أنسب صورة للرواية ، في حين أنها لا تصلح للقصة فضلاً
- ٣ عن القصة القصيرة»^(٢٨) .
- ٤ وإذا جئنا بعد هذا إلى «لا يجب أن تبدو كرواية!» ، وجدنا
- ٥ الحبكة العضوية المتناسكة حاضرةً في بعض القصص مثل :
- ٦ «حادث» و«اختيار» و«على الحساب» ، لكنها ليست وحدها ،
- ٧ فثمة قصص أخرى تحضر فيها الحبكة المفككة حضوراً بيّناً ،
- ٨ وبعض هذه يبلغ فيها التفكك حدّاً يتخيل معه القارئ غياب
- ٩ الحبكة من أساس .
- ١٠ في قصة «من حكايات الرمل والريح» ، مثلاً ، يجد القارئ
- ١١ نفسه أمام سارد غير معروف ، يستعمل ضمير المتكلم متحدثاً
- ١٢ عن رغبته في إرسال رسالة إلى من يخاطبه طوال النص دون
- ١٣ أن نعرف عن ماهية هذا المخاطب شيئاً . ويشتمل هذا النص /
- ١٤ الخطاب/ الرسالة على تفصيلات وجزئيات من حقول
- ١٥ ومجالات مختلفة لا ينكشف للقارئ رابط واضح فيما بينها ،
- ١٦ اللهم إلا وحدة السارد والمخاطب^(٢٩) .
- ١٧ و«ملاحظات» عنوان يدل دلالة واضحة على ما في العنوان
- ١٨ من حبكة مفككة ، ففي هذه القصة يحدثنا السارد عن رحلته
- ١٩ مع بعض أصدقائه إلى إمارة دبي في دولة الإمارات العربية
- ٢٠ المتحدة ، وهناك يجعلنا نتنقل بين مجموعة من الأخبار
- ٢١ والأحداث مما يجده السارد في الواقع وما يشاهده أيضاً في

- ١ التلفاز ، دوغما ارتباط سببي واضح بما بينها (٣٠) .
- ٢ ومثل هذه الدلالة العنوانية نجدها أيضاً في قصة عنوانها
- ٣ «ثرثرة» ، وهي في الواقع لا تعدو أن تكون خواطر قصصية
- ٤ متفرقة ترمي إلى طرح بعض الإسقاطات من ماضي الأمة على
- ٥ حاضرها (٣١) .
- ٦ ٦- الزمن ، تتسم الرواية الحديثة بأنها تولي الزمن أهمية
- ٧ خاصة ، ذلك «أنَّ الزمن لم يعد مجرد موضوع فحسب أو شرط
- ٨ لازم لإنجاز تحقق ما ، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية . . . المهم
- ٩ هو أن هذا الزمن يوشك أن يصبح بطل القصة» (٣٢) . التعامل
- ١٠ مع الزمن ، إذن ، في الرواية الحديثة لم يبقَ تعاملًا تقليدياً يسير
- ١١ فيه الزمن سيراً خطياً مستقيماً من الماضي إلى الحاضر اتجاهاً
- ١٢ إلى المستقبل ، كما لم يعد هذا التعامل يقتصر على بعض
- ١٣ التنوع اليسير في خط السير مما عرفته القصة القصيرة والرواية
- ١٤ على السواء منذ عقود ، كالتنوع المتمثل في استرجاع الماضي أو
- ١٥ استشراق المستقبل . لقد أخذ الروائيون يتنافسون فيما بينهم
- ١٦ في مدى براعة تعاملهم مع الزمن في رواياتهم ، وأدى بهم هذا
- ١٧ إلى أن يرسموا للمتلقي صوراً مختلفة للزمن تبين ما لهذا
- ١٨ العنصر الروائي من أهمية في إبداعاتهم .
- ١٩ وليس لقارئ «لا يجب أن تبدو كرواية!» أن يغفل عما
- ٢٠ للزمن من أهمية واضحة في القصص المختلفة ، وإن كان ثمة
- ٢١ تفاوت في مدى هذه الأهمية وتجلياتها من قصة إلى أخرى

- ١ بطبيعة الحال . لكن هذا التفاوت يظل ، في حقيقته ، علامة
- ٢ دالة على كون الزمن في هذا النتاج الأدبي زمنًا من النوع
- ٣ المرتبط بفن الرواية في المقام الأول .
- ٤ في القصة الأولى ، «هي ليست كل الحكاية» ، ينتقل
- ٥ الكاتب بقارئه بين زمنين اثنين هما زمن المغامرة وزمن
- ٦ الكتابة^(٣٣) حين يجعله يعيش تفصيلات ذلك الجدل الذي
- ٧ سبقت الإشارة إليه بين الشخصية الرئيسة التي تمثل زمن
- ٨ المغامرة ، وبينه هو (الكاتب) الذي يمثل زمن الكتابة .
- ٩ وفي قصة «حادث» يمارس المؤلف طريقة تقطيع الزمن
- ١٠ بأسلوب واع ودالّ ، فيضع عناوين زمانية هادفة إلى نقل ما
- ١١ جرى في مقاطع مختلفة : «قبل الحادث بدقائق» ، و«قبل ذلك
- ١٢ بسنة ونصف» ، و«خلال سنة» ، و«في صحف اليوم التالي
- ١٣ للحادث» . ونجد أنفسنا في قصة «اختيار» أمام زمن آخر هو
- ١٤ الزمن النفسي^(٣٤) ، حين نستشعر ما كانت الشخصية الرئيسة
- ١٥ في القصة تحس به عندما غلب عليها التردد وانتابتها الحيرة ،
- ١٦ فظلت غير قادرة على اختيار لعبة مناسبة للطفلة الصغيرة
- ١٧ سارة . وبقي هذا العجز عن الاختيار موجوداً لديها إلى حين
- ١٨ خروجها من المتجر بعد أن قرّر البائع إغلاقه!
- ١٩ وإذا ما انتقلنا إلى قصة «ليلة تم القبض علينا» ، قابلتنا
- ٢٠ طريقة جميلة أخرى للتعامل مع الزمن ، هي طريقة المروحة
- ٢١ بين زمنين متوازيين ، فثمة في القصة زمن الحدث الخارجي ، أو

- ١ زمن المغامرة ، وهو يتمثل في زمن أولئك الأصدقاء الخمسة
- ٢ الذين كانوا يحاولون أن يدركوا فيلماً في السينما على الرغم
- ٣ من كثرة زحام السيارات في الشارع . وبموازاة هذا الزمن هناك
- ٤ زمن آخر يتمثل في زمن الفيلم نفسه ، فالسارد كان قد شاهد
- ٥ هذا الفيلم من قبل ، وهذا أعانه على أن يستحضر مشاهد
- ٦ الفيلم أمامنا ، حتى صرنا نراها مع رؤيتنا للأحداث الخارجية ،
- ٧ فاجتمع بهذا عندنا زمانان متوازيان .
- ٨ وتستحضر قصة «ثرثرة» شخصيات معينة من التاريخ لا
- ٩ بوصفها أفنعة يرتديها المؤلف لإيصال رسالة ما أو لتوضيح
- ١٠ موقف ما ، ولا بصفة أنها استرجاعات زمانية تدور في مخيلة
- ١١ شخصية ما ، بل يكون استحضارها بطريقة اندغام الماضي في
- ١٢ الحاضر واتحاده به ، فكأنّ تلكم الشخصيات ما تزال تعاصرنا
- ١٣ وتعيش معنا :
- ١٤ «طرفة هاتفني ، أوصاني بالبحث عن الأطلال وخولة ،
- ١٥ عن سيف المتنبي الذي حارب به قبل أن يموت ، عن بوابة
- ١٦ حلب ، عن صلاح الدين . وجدت فقط صورة لرجل يدعى
- ١٧ جمال عبد الناصر ملطخة بالسواد ، كانت في صحراء من
- ١٨ الغياب ، الموت كان يحاصر كل شيء ، ويستثنيني أنا فقط ،
- ١٩ لماذا؟ ربما لكي أتألم أكثر . . .» (٣٥) .
- ٢٠ إنّ هذا التنوع التجديدي في التعامل مع الزمن لكفيل
- ٢١ باجتذاب القارئ وشد انتباهه من خلال المغامرة الأسلوبية

- ١ المعتمدة على مبدأ المفاجأة وكسر المؤلف ، ثم إنّه - وهذا ما
- ٢ يعنينا في هذه الدراسة في المقام الأول - جاعل نصوص هذا
- ٣ الكتيّب وثيقة الصلة بعالم الرواية وما فيه من طرائق للتعامل
- ٤ مع الزمن .
- ٥
- ٦ **الخاتمة:**
- ٧ لم تقم هذه الدراسة على دعوى انضمام المجموعة
- ٨ القصصية «لا يجب أن تبدو كرواية!» إلى عالم الرواية ، لكنها
- ٩ قامت على دعوى وجود صلة وثيقة لهذه المجموعة بالعالم
- ١٠ المذكور ، وهي الصلة التي يبدو أنها كانت ماثلة في ذهن
- ١١ المؤلف ؛ لذا حاول أن يتعمد إبعاد نتاجه الأدبي عن عالم
- ١٢ الرواية .
- ١٣ لقد حاولت الدراسة أن تُثبت صدق دعواها بواسطة إبراز
- ١٤ مجموعة من السمات التي تضمن قرب هذه القصص من عالم
- ١٥ الرواية : فأولى السمات كانت كثرة الأحداث والتفصيلات
- ١٦ والتعليقات التي تذكّر بما يكون في الرواية عادةً من احتشاد
- ١٧ لها ، والسمة الثانية ارتبطت بناحية هندسية ظاهرية لكنها ذات
- ١٨ أهمية كبيرة ، وهي قسمة القصة الواحدة مقاطع تحمل عناوين
- ١٩ مختلفة ، وتمثلت السمة الثالثة في أنّ حركة السرد بطيئة إلى
- ٢٠ درجة أنها قد لا تظهر من أساس ، وهذا قد لا ينسجم مع ما
- ٢١ في القصة من تركيز وكثافة ووجازة تتطلب سرعة الوصول إلى

١	الغاية . أما السمة الرابعة فاعتمدت على وجود وجهات نظر
٢	مختلفة تتيح النظر إلى الموضوع الواحد من زوايا وجوانب
٣	متنوعة ، واختصت السمة الخامسة بالحبكة ، فقد ظهرت في
٤	قصص هذه المجموعة الحبكة المفككة التي تناسب الروايات لا
٥	القصص القصيرة . والسمة الأخيرة التي توقفت لديها الدراسة
٦	كانت تتجلى في الطرائق المتنوعة التي حصل بها التعامل مع
٧	عنصر فني مهم هو الزمن .
٨	هذه السمات المختلفة ، إذن ، تجعل هذا الكتيّب وثيق
٩	الصلة بعالم الرواية ، لكنها لا تتكفل بجعله رواية فعلاً ، ما دام
١٠	مشتماً على «قصص» منفصلة عن بعضها شكلاً ومضموناً .
١١	وهذا معناه ، بالنتيجة ، أنّ النتاج الأدبي الذي عنوانه «لا يجب
١٢	أن تبدو كرواية!» يصلح مثلاً واضحاً على إشكالية كبيرة تظل
١٣	تتقبل آراء مختلفة ، هي إشكالية النوع السردي .
١٤	
١٥	
١٦	
١٧	
١٨	
١٩	
٢٠	
٢١	

الهوامش

- ١
- ٢
- ٣ (١) محمد مندور : الأدب وفنونه ، دار المطبوعات العربية ، بيروت ، د.ت ،
- ٤ ص ٢٠ .
- ٥ (٢) سوزان لوهافر : الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة محمد نجيب لفتة ، دار
- ٦ الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠م ، ص ٢٥ .
- ٧ (٣) المرجع نفسه ، ص ٢٠ .
- ٨ (٤) هلال البادي : لا يجب أن تبدو كرواية! ، وزارة التراث والثقافة ، مسقط ،
- ٩ م ٢٠٠٦ .
- ١٠ (٥) عزيزة مريدن : القصة والرواية ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٨٠م ، ص ٧٣ .
- ١١ (٦) سوزان لوهافر : الاعتراف بالقصة القصيرة ، ص ٢١ .
- ١٢ (٧) الطاهر أحمد مكّي : القصة القصيرة ، دراسة ومختارات ، ط ٢ ، دار المعارف ،
- ١٣ القاهرة ، ١٩٧٨م ، ص ٧٥ .
- ١٤ (٨) هلال البادي : لا يجب ، ص ١٧ .
- ١٥ (٩) م. ن. ، ص ٣٣-٣٨ .
- ١٦ (١٠) م. ن. ، ص ٦٣-٦٧ .
- ١٧ (١١) رشاد رشدي : فن القصة القصيرة ، ط ٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٤م ،
- ١٨ ص ١٧ .
- ١٩ (١٢) إ. م. فورستر : أركان الرواية ، ترجمة موسى عاصي ، جروس برس ،
- ٢٠ طرابلس ، لبنان ، ١٩٩٤م ، ص ٢٣ .
- ٢١ (١٣) م. ن. ، ص ٦٦ .
- (١٤) سوزان لوهافر : الاعتراف ، ص ٢١ ، وهي تنقل هذا عن إليزابيث بويين .

١	(١٥) هلال البادي : لا يجب ، ص ٣٠ .
٢	(١٦) حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط ٢ ، المركز
٣	الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ١٩٩٣م ، ص ٧٩ .
٤	(١٧) هلال البادي : لا يجب ، ص ١٤ .
٥	(١٨) م . ن ، ص ٤٦ .
٦	(١٩) ومن هنا قد لا تتفق مع العبارة القائلة : «فالأوصاف في القصة لا تصاغ مجرد
٧	الوصف ، بل لأنها تساعد الحدث على التطور ، لأنها في الواقع جزء من
٨	الحدث نفسه» (رشاد رشدي : فن القصة القصيرة ، ص ٩٧) .
٩	فكون الأوصاف تساعد الحدث لا يعني كونها جزءاً من الحدث نفسه ، بل إنَّ
١٠	مفعولها مضاد لمفعوله ومعارض له . وعبارة أخرى : الأوصاف قد تعمل على
١١	كشف جوانب قائمة أو غائمة من الحدث ، لكنها في الوقت نفسه تبطن من
١٢	سيرورة حركته الخارجية .
١٣	(٢٠) رشاد رشدي : فن القصة القصيرة ، ص ٨٢ .
١٤	(٢١) هلال البادي : لا يجب ، ص ٢٧ - ٢٨ .
١٥	(٢٢) م . ن ، ص ١٥ . واضح أنَّ قوله : «لا يجب أن» -هنا وفي عنوان الكتاب-
١٦	يريد به : «يجب ألا» ، والفارق في المعنى بين التعبيرين جليّ .
١٧	(٢٣) م . ن ، ص ١٧ .
١٨	(٢٤) م . ن ، ص ١٩ .
١٩	(٢٥) م . ن ، ص ٣٢ .
٢٠	(٢٦) فورستر : أركان الرواية ، ص ٦٧ .
٢١	(٢٧) محمد يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، د . ت ، ص ٧٣-٧٥
	(بتصرف) .

١	(٢٨) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ط٧ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،
٢	١٩٧٨ م ، ص ١٨٩ .
٣	(٢٩) هلال البادي : لا يجب ، ص ٢١ - ٢٨ .
٤	(٣٠) م . ن ، ص ٦٩ - ٧١ .
٥	(٣١) م . ن ، ص ٨١ - ٨٦ .
٦	(٣٢) رولان بورنوف وريال أوثيليه : عالم الرواية ، ترجمة نهاد التكرلي ، دار الشؤون
٧	الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ م ، ص ١١٨ .
٨	(٣٣) لاحظ تفرقة ميشال بوتور بين زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة في
٩	كتابه «بحوث في الرواية الجديدة» ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات
١٠	عويادات ، باريس ، ١٩٨٦ م ، ص ١٠١ .
١١	(٣٤) انظر ما كتبه عنه عبد الملك مرتاض في كتابه «في نظرية الرواية ، بحث في
١٢	تقنيات السرد» ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،
١٣	الكويت ، العدد ٢٤٠ ، ديسمبر ، ١٩٩٨ م ، ص ٢٠٥ .
١٤	(٣٥) هلال البادي : لا يجب ، ص ٨٤ - ٨٥ .
١٥	
١٦	
١٧	
١٨	
١٩	
٢٠	
٢١	

المصادر والمراجع

- ١
- ٢
- ٣ ١- إسماعيل ، عز الدين : الأدب وفنونه ، ط٧ ، دار الفكر
- ٤ العربي ، القاهرة ، ١٩٧٨ م .
- ٥ ٢- البادي ، هلال : لا يجب أن تبدو كرواية! وزارة التراث
- ٦ والثقافة ، مسقط ، ٢٠٠٦ م .
- ٧ ٣- بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد
- ٨ أنطونيوس ، منشورات عويدات ، باريس ، ١٩٨٦ م .
- ٩ ٤- بورنوف ، رولان وريال أوئيليه : عالم الرواية ، ترجمة نهاد
- ١٠ التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ م .
- ١١ ٥- رشدي ، رشاد : فن القصة القصيرة ، ط٣ ، دار العودة ،
- ١٢ بيروت ، ١٩٨٤ م .
- ١٣ ٦- فورستر ، إ.م. : أركان الرواية ، ترجمة موسى عاصي ،
- ١٤ جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، ١٩٩٤ م .
- ١٥ ٧- لحمداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد
- ١٦ الأدبي ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار
- ١٧ البيضاء ، ١٩٩٣ م .
- ١٨ ٨- لوهافر ، سوزان : الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة محمد
- ١٩ نجيب لفتة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ م .
- ٢٠ ٩- مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات
- ٢١ السرد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ٢٤٠ ، ديسمبر	١
١٩٩٨ م .	٢
١٠- مريدن ، عزيزة : القصة والرواية ، دار الفكر ، دمشق ،	٣
١٩٨٠ م .	٤
١١- مكّي ، الطاهر أحمد : القصة القصيرة ، دراسة	٥
ومختارات ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨ م .	٦
١٢- مندور ، محمد : الأدب وفنونه ، دار المطبوعات العربية ،	٧
بيروت ، د . ت .	٨
١٣- نجم ، محمد يوسف : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ،	٩
د . ت .	١٠
	١١
	١٢
	١٣
	١٤
	١٥
	١٦
	١٧
	١٨
	١٩
	٢٠
	٢١

	١
	٢
	٣
إشكالية العلاقة بين الحلم والواقع	٤
في «منامات» جوخة الحارثي	٥
	٦
يلج القارئ في عالم هذه الرواية ^(١) مزوداً بفكرة قبلية	٧
استفادها من عنوانها ، حاصلها أنه مقدم على قراءة رواية	٨
يشكل الحلم أساسها الأول ، أو يتبوأ فيها مقاماً مميّزاً في أقل	٩
تقدير . هذه الفكرة المسبقة سرعان ما يتبدى للقارئ كونها في	١٠
محلها بمجرد أن يستهل قراءته ، فالحلم حاضر في الرواية كلها	١١
حضوراً مكثفاً بارزاً ، لا بل إن حضور الحلم حضور طاغ لا يأذن	١٢
للواقع أن يكون ذا حضور مستقل عنه ، فيغدو الواقع – والمراد به	١٣
في هذه الدراسة كلها الواقع الروائي ، أي ما هو واقع في الرواية	١٤
نفسها ، بغض النظر عن العلاقات التي يمكن أن تربطه ببعض	١٥
ملامح الواقع الخارجي المعيش – حلماً ، ويغدو الحلم واقعاً ،	١٦
ويتداخل الاثنان حتى يصعب – إن لم يتعذر- الفصل بينهما	١٧
أحياناً . ولهذا التداخل دلالة التي عبّر عنها الخواجه بقوله	١٨
«لكأن اضطراب الحياة وإشكالاتها العديدة واختلاط المعقول	١٩
في اللامعقول حطّم الكثير من المتاريس الفاصلة . وأسلوب	٢٠
التعبير هنا يرغب في الإيماء أن في الواقع من الميلودرامية	٢١

- ١ واللامعقول واللاواقعية ، مع أنه واقع ، الشيء الكثير ، بما يسوّغ
- ٢ الحلم وينسجه داخل الحقيقي دون عائق»^(٢) .
- ٣ صحيح أنّ الفصل بين الحلم والواقع مائل بنحو واضح في
- ٤ وعي الشخص الروائية أحياناً ، فهي ذي بطلّة الرواية وراويها
- ٥ تقول مفصحة عن هذا الوعي : «في منامي تلك الليلة كنت
- ٦ أهمهم : ولكنه حلم ، مجرد حلم»^(٣) . وشبيه بهذا الموقف
- ٧ موقفها من هدايا محبوبها ، الهدايا التي كان وجودها الخارجي
- ٨ يجأ بنفي الحلم : «في درجي اليوم أرى كل الأشياء الصغيرة
- ٩ القاتلة التي لا يمكنها التخلص مني ولا يمكنني تجريدها ، كل
- ١٠ الأشياء الصغيرة تتسع عيونها المصمّية ، عيونها التي تقول : لم
- ١١ يكن حلماً»^(٤) .
- ١٢ بيد أنّ هذا الفصل الواضح كثيراً ما ينسحب متراجعاً ،
- ١٣ تاركاً مكانه لتحول الواقع إلى حلم من جهة ، ولتحول الحلم
- ١٤ إلى واقع من جهة أخرى . فمن الجهة الأولى يصير الواقع ، كل
- ١٥ الواقع ، حلماً في وعي محبوب الرواية ، فنجدّه يقول : «كأنني
- ١٦ أعيش خارج اللحظة ، كأن كل ما يحدث مجرد حلم ، وفي
- ١٧ لحظة ما سأستيقظ . قلت بتوقع : ولكن هذه اللحظة لا تأتي .
- ١٨ رفع عينيه إليّ : هل الحياة إلا حلم؟»^(٥) وليس الأمر مقتصرأ
- ١٩ عليه وحده ، فهذه هي الرواية تقول أيضاً : «أنتلك البداية أم
- ٢٠ النهاية؟ البدايات حلم ، والنهايات؟ حلم آخر ، بطعم آخر»^(٦) .
- ٢١ وفي لقائهما ، حين أرادها أن تأخذ يده ، رأت الواقع حلمأ ،

- ١ وأخذت تسأل نفسها ما إذا كانت أفقت منه : «دائماً لم أؤمن
- ٢ بخلود هذا المستحيل ، ودائماً شككت في حقيقة هذا المنام
- ٣ الطويل ، فهل أفقت؟»^(٧) .
- ٤ ومن الجهة الأخرى ، جهة تحول الحلم إلى واقع ، تشعر
- ٥ الراوية باستمرار أنّ أحلامها «تمزقها» . وما كان لمثل هذا الشعور
- ٦ أن يراودها لو أنّ أحلامها فنعت بكونها أحلاماً حسب ، ولم
- ٧ تثرب إلى الواقع : «مزقتني المنامات الطويلة المتكررة ، سهلت
- ٨ فيّ أفراس الآلام حتى قلت : الموت أو الموت ، ثم انخلعت عن
- ٩ الجحيم ، بيد أنني أختنق الآن بالدخان»^(٨) . وتصرح الراوية
- ١٠ أيضاً بأنها كلما حاولت الابتعاد عن واقعها ، أعادتها إليه
- ١١ أحلامها التي تشبه وحوشاً مفترسة أو قوى مزلزلة ، وهذا كله
- ١٢ مثقل بالدلالة على ما للأحلام من وثيق ارتباط بالواقع :
- ١٣ «مناماتي المتكررة لا تقول مزيداً كل مرة ، تمزقني بإتقان
- ١٤ وحسب . وحين نأت سمائي عن أرضها ونمورها الجارحة
- ١٥ تقاطرت النجوم لفرط ذوبها وعمق نهشتها الباقية . أبدأ تعوي
- ١٦ فيّ مساحات الحلم البعيدة ، وأبدأ تزأر في فضاء كلما اقترفت
- ١٧ وهم الابتعاد زلزلت سكونه منامات»^(٩) .
- ١٨ إنّ ما تقدم ليدل بوضوح على أنّ العلاقة بين الحلم والواقع
- ١٩ في «منامات» ليست علاقة سطحية ضحلة يتسنى استجلاء
- ٢٠ أبعادها بنظرة عابرة ، فهي علاقة إشكالية التباسية في المقام
- ٢١ الأول . وتسعى هذه الدراسة إلى مقارنة جانبيين مهمين من

- ١ جوانب هذه العلاقة ، يتمثلان في : الوظائف الحلمية
- ٢ والتقنيات الفنية .
- ٣
- ٤ **الوظائف الحلمية:**
- ٥ تود هذه الدراسة من منطلق منهجي أن تقصر اهتمامها
- ٦ على الوظائف الحلمية التي ترتبط مباشرة بالطرف الآخر من
- ٧ العلاقة الإشكالية ، أي الواقع ؛ منعاً لتشعب الموضوع وامتداده
- ٨ خارج النطاق المقرر ، فللحلم كما هو معروف وظائف كثيرة
- ٩ شغلت بها حقول وتخصصات معرفية متنوعة ، مما لا وجه
- ١٠ للخوض فيه ههنا . ويمكن -ضمن النطاق المقرر- الوقوف على
- ١١ الوظائف الحلمية الآتية :
- ١٢
- ١٣ **١- كشف الواقع النفسي:**
- ١٤ من الثابت المقرر في الدراسات النفسية أن للأحلام وظيفة
- ١٥ كبرى تتمثل في الكشف عن مكونات النفس البشرية
- ١٦ وأحاسيسها الكامنة فيها ، وبتعبير فرويد : «الأحلام تمثل
- ١٧ تظاهرة للحياة النفسية أثناء النوم»^(١٠) . وقد تكفلت البحوث
- ١٨ النفسية بعرض نظريات وتفصيلات متعمقة في سبيل بيان
- ١٩ هذا ، مما لا سبيل للتعرض له هنا^(١١) .
- ٢٠ تبتدىء الرواية بحلم يكشف عن مدى شوق الراوية إلى
- ٢١ أبيها المتوفى من ناحية ، وعن إيمانها باستحالة رجوعه إليها من

- ١ ناحية أخرى : «دشداشته البيضاء تومض وتختفي كأخر نجمة
- ٢ في الأفق ، أنا خلف الوميض ألث ، وعبثاً أحاول اللحاق به ،
- ٣ أكتشف أننا نصعد سلماً حلزونياً ، يلتوي على الأسطوانة
- ٤ الداخلية لبرج عال يشرب إلى سماء لا حدود لها»^(١٢) .
- ٥ وفي الحلم نفسه ، تجد الراوية نفسها تقول : «أنا لست أنا ،
- ٦ وبيتي ليس ذلك البيت ، خذني معك ، خذني»^(١٣) ، وهذا
- ٧ كلام دال دلالة ظاهرة على مدى شعورها بالاعتراب عن نفسها
- ٨ وعن محيطها الذي تعيش فيه ، وهي الدلالة التي وقفت عليها
- ٩ الراوية بنفسها لاحقاً :
- ١٠ «أخذت أجمع الأطباق والأكواب لأخذها إلى المطبخ .
- ١١ حين وقفت أمام المغسلة ، أخذت أحقق في الماء يسيل على
- ١٢ الصحون ، بدالي كل ذلك غريباً جداً ، وتذكرت جملة قلتها
- ١٣ لأبي ذات حلم : بيتي ليس ذلك البيت»^(١٤) . إن تذكرها
- ١٤ لكلامها في حلمها ليشير إلى إدراكها أنّ حلمها السابق هذا لم
- ١٥ يكن سوى سبر دقيق لواقع نفسي كائن لديها .
- ١٦ وحين يغلب على الراوية الإحساس بالتيه والضياع ، فإنها
- ١٧ سرعان ما تشاهد الحلم الآتي :
- ١٨ «أسير في السكة الضيقة ، وقت الغروب ، أرى الأبواب
- ١٩ الملونة عن يساري ، تنزلق قدمي إلى اليمين ، أتشبث بشيء ما
- ٢٠ ولا أسقط في الضواحي ، أشيح بوجهي عن الهاوية ، لا أرى
- ٢١ البلح الأصفر والأحمر ، أوصل السير ، تنزلق قدمي مراراً وأنا

- ١ أنظر للبيوت على الجبل . أنزلق مرة أخيرة وأهوي بين أذرع
- ٢ النخيل بلا قرار»^(١٥) .
- ٣ هذا الحلم - بما اشتمل عليه من تفصيلات وصور جزئية
- ٤ موحية- يعكس الإحساس بالضيق بما يحمله من مفارقة
- ٥ صارخة بين المرغوب فيه والمعيش . ففي مستوى الرغبة نجد
- ٦ الراوية شديدة الانجذاب إلى ما هو خير ؛ لذا هي قادرة على أن
- ٧ تتبين ألوان الأبواب مع أن الوقت وقت الغروب ، وأن تشبث
- ٨ بشيء ما ، وأن تشيح بوجهها عن الهاوية ، وأن تواصل السير
- ٩ وهي تنظر للبيوت «على الجبل» . لكن مستوى العيش
- ١٠ مختلف ، ففيه - والحديث هنا عن العيش في الحلم - سير في
- ١١ سكك ضيقة وقت الغروب ، وفيه انزلاق متكرر حتى السقوط
- ١٢ مرة أخيرة بين أذرع النخيل .
- ١٣ وسيطول المقام إذا ما سعى المرء إلى تتبع كل الأحلام التي
- ١٤ ظهرت فيها وظيفة كشف الواقع النفسي لدى راوية الرواية
- ١٥ وشخصيتها الرئيسة ، فهذه الوظيفة هي أبرز الوظائف الحلمية
- ١٦ ظهوراً في الرواية وأكثرها شيوعاً . ومع هذا ، قد يحسن بنا أن
- ١٧ نتوقف عند حلم أخير ؛ لما له من دلالة مهمة في بناء الرواية
- ١٨ وسيرورة أحداثها :
- ١٩ «كنت أتبعه وهو يدخل الأشجار ويخرج منها بيسر ، وأنا
- ٢٠ متعبة ، أناديه فلا يجيب ، تضاعف عدد الأشجار ، وتضاعفت
- ٢١ سرعته ، ولكنني ركضت ، أمسكت كفه بقوة وقلت : أطلقني ،

- ١ فلم يلتفت ، ودخل شجرة ضخمة ولم يخرج . هذه هي
٢ النهاية ، هكذا كان المنام الأخير الذي لم يعد أخيراً»^(١٦) .
- ٣ الحلم هنا حاكٍ عن عدم قدرة الراوية على تقبل حقيقة
٤ تخلي محبوبها عنها واتجاهه إلى امرأة غيرها وعدم قدرتها
٥ كذلك على التخلي عنه ، فهي لاهثة راکضة وراءه لا لشيء إلا
٦ لتستجديه حريتها ، الحرية التي لن تكتب لها إلا بعد إرضائه
٧ هو بالموافقة^(١٧) .
- ٨
- ٩ -٢- تجاوز الواقع:
- ١٠ إذا كان الفن الروائي بعامة يتصف بأنه «بناء متخيل يعيد
١١ بناء الواقع في سلسلة متخيلة من الوقائع والصور»^(١٨) ، فإن
١٢ إعادة بناء الواقع قضية كبيرة تستلزم التمهيد لها بتجاوز الواقع
١٣ الفعلي المعيش حتى يتسنى تأسيس واقع أعيد بناؤه . تجاوز
١٤ الواقع ، إذن ، مهمة أساسية يتكفل الفن الروائي بالقيام بها .
١٥ هذا حين نتحدث عن الرواية بنحو عام ، أما عندما نتحدث عن
١٦ رواية تقوم أساساً على «منامات» فإنّ هذه المهمة تغدو أكد
١٧ وأجلى ؛ وذلك لأنّ تجاوز الواقع وظيفته من وظائف أحلامنا
١٨ المعروفة ، وفي هذا قال الفيزيولوجي بورداخ :
- ١٩ «إن حياة النهار بأعمالها ولذاتها ، بسرّاتها وضرّاتها ، لا
٢٠ تتكرر في الحلم على الإطلاق ، بل الأصدق أن الحلم إنما
٢١ يهدف إلى تخليصنا من كل أولئك»^(١٩) .

- ١ ومرجع هذا في الحقيقة إلى أنّ «الحلم هو النتيجة لعدم
- ٢ الرضا، والحافز على العمل . ولكن لا يستحق الأهمية الفنية
- ٣ الحقيقية سوى الحلم الذي يحفز الفنان للتغلب على الواقع ،
- ٤ ويكتشف اتجاهات المستقبل في الحياة المعاصرة»^(٢٠) .
- ٥ يظهر تجاوز الواقع بوصفه وظيفة حلمية «أبدية» في
- ٦ الرواية ، حين نقرأ قول الراوية :
- ٧ «و حين أغمض عيني ، أحلم حلمي الأبدي بلا انتهاء ،
- ٨ أني خفيفة ، أرتفع وأطير بعيداً بعيداً في سماء جد صافية وبها
- ٩ من الروعة ما لا يحتمل»^(٢١) .
- ١٠ وكون الحلم هنا مشتملاً على ممارسة غير منتظرة الصدور
- ١١ من إنسان عادي في حياته العادية ، وهي ممارسة الطيران ،
- ١٢ كاشف عن انطلاق هذا الحلم من منطلق ازدراء الواقع والنقمة
- ١٣ عليه ، مما يعني بالنتيجة الرغبة الأكيدة في تجاوزه ، «فحين
- ١٤ تنطوي أفكار الحلم على هزء وازدراء ومناقضة مرة ، يتترجم هذا
- ١٥ كله في تشكيل عجيب غريب للحلم الظاهر ، في لا معقولية
- ١٦ «الحلم»^(٢٢) .
- ١٧ إنّ الراوية تظهر وعياً بضرورة أن تحافظ أحلامها على
- ١٨ وظيفتها هذه ؛ لهذا لن تبقى للأحلام أية أهمية إن هي التقت
- ١٩ بالواقع وتمامت معه :
- ٢٠ «ما جدوى الأحلام إن كانت تتحقق ، وتمنح نفسها حق
- ٢١ التنازل عن الرؤى البهية ، وتنزل عن جوادها المخلق إلى صخور

- ١ الأرض لتعرض أشياءها بلا تفاصيل ثمينة؟» (٢٣) .
- ٢
- ٣ -٣ ترجمة الأمل:
- ٤ إذا كان «الفنان الناضج هو الذي يستطيع أن يحوّر الحلم
- ٥ ويحوّله في اتجاه الحقيقة» (٢٤) ، فإن الاكتفاء بتجاوز الواقع لن
- ٦ يكون مثلاً على نضج واضح ، ما لم يترافق مع ترجمة واضحة
- ٧ المعالم لما يراد للواقع الجديد أن يكون عليه ، أي مع ترجمة
- ٨ للأمل المنشود في صورة أو صور محددة لها نحو من أنحاء
- ٩ الصلة مع المستقبل ، لا كما سيكون فعلاً ، بل كما يراد له أن
- ١٠ يكون ، وبتعبير فرويد : «إن ما يظهره لنا الحلم هو المستقبل ، لا
- ١١ كما سيتحقق ، وإنما كما نتمنى أن نراه متحققاً» (٢٥) .
- ١٢ ويؤدي الحلم في الرواية وظيفته المتمثلة في ترجمة الأمل
- ١٣ في صورتين اثنتين من الأداء ، فتارة تبرز هذه الوظيفة في
- ١٤ مجموعة من الصور ذات الطابع الغرائبي (العجائبي) المذكور
- ١٥ ببعض الأمنيات الواردة قديماً في شعر الغزل العذري ، وهو
- ١٦ الطابع الذي «تعرض فيه الشخصيات بقوانين جديدة ،
- ١٧ تعارض قوانين الواقع التجريبي» (٢٦) . وهذا مثال بارز :
- ١٨ «نحلم معاً ، بصوت عال ، وبلا صوت ، أحلاماً مستحيلة
- ١٩ وغريبة ، من قبيل الموت عشقاً أعلى الشجرة المسكونة بالجنيات
- ٢٠ الجنيات زهر الآلام ، والتحول إلى نورسين صغيرين يهربان من
- ٢١ الشاطئ إلى عرض البحر ليغرقا في تحقق كلي ، وفصل

- ١ الأصابع المشتبكة عن الأجساد لصنع لوحة فريدة دائمة ،
- ٢ والغناء حتى الإغماء ، والدخول معاً في الكتب والسباحة في
- ٣ أزرق الخرائط» (٢٧) .
- ٤ إن الطابع الغرائبي لهذه الصور الحلمية المتعاقبة التي
- ٥ وصفت بأنها «مستحيلة وغريبة» ، ليس يمنع من رؤية ما وراءه
- ٦ من آمال وطموحات تتلخص كلها في الظفر بالمحجوب والاندماج
- ٧ معه في لوحة من لوحات الانسجام التام ، وهذه الآمال
- ٨ المترجمة هي التي تتمثل فيها الوظيفة الحلمية هنا .
- ٩ وتارةً أخرى ، يختفي الطابع الغرائبي ، أو يكاد ،
- ١٠ وتظهر صور حلمية أخرى تتولى ترجمة الأمل إلى صور هي
- ١١ أقرب صلةً بالواقع ، وإن لم تلتق به تماماً . نقرأ في الرواية أن
- ١٢ الراوية- بعد أن أفزعها صراخ أمها بعد منتصف إحدى الليالي
- ١٣ - أخذت تحلم حلماً خاصاً : «حين عادني النوم المتقطع رأيت
- ١٤ حجرة نائية في بيتنا القديم ، بيت أبي ، دخلتها ، عتمة
- ١٥ خفيفة ، مكثت قليلاً ، وحين أردت الخروج ، أضيئت الحجرة
- ١٦ فجأة ، ورأيت باقة حمراء جميلة متفتحة أمامي . . .» (٢٨) ،
- ١٧ وهكذا يضي هذا الحلم ، راسماً بأبعاده المختلفة ترجمة لأمل
- ١٨ الراوية بالتخلص من واقعها المرير المؤلم ، دون أن تكون هذه
- ١٩ الترجمة واضحة الغرائبية .
- ٢٠
- ٢١

- ١ -٤- التحريك الرمزي:
- ٢ يعرض بعض دارسي الأحلام إلى أنّ «الممتع في الأحلام
- ٣ أنها تجمع بين الوعي واللاوعي ، حيث تتصادم مظاهر الحياة
- ٤ اليومية مع حكمة العقل الباطن المخيفة . كثير من العلماء رأوا
- ٥ في أحلامهم حلولاً لمسائل كانوا يفكرون بها ، ومن ثم أدركوا
- ٦ واكتشفوا حلها»^(٢٩) ، كما يعرضون إلى أنه «تدل سيرة حياة
- ٧ بعض عظماء الرجال على أنّ أحلاماً بعينها قد تكون حافزاً
- ٨ لاتخاذ قرارات ولإتيان أفعال مهمة»^(٣٠) ، ويتوصلون من خلال
- ٩ هذا كله وما مثله اليانّ «الأحلام لها كلها معنى ومدلول ، فهي
- ١٠ ذات معنى لأنها تنطوي على رسالة ليستطيع المرء أن يفهمها
- ١١ إذا ما كان لديه المفتاح لحل لغزها ، وهي ذات مدلول لأننا لا
- ١٢ نحلم بشيء ثانوي حتى لو عبّر عن ذاته بلغة تخفي الشيء
- ١٣ المهم لرسالة الحلم وراء واجهة لا مضمون لها ولا معنى»^(٣١) .
- ١٤ وعلى الرغم مما في كلام فروم هنا من تعميم ينبغي ألا
- ١٥ نطمئن إليه ، فإن ما يهمنا هو أن نستخلص أنّ الأحلام تمتلك
- ١٦ القدرة على أن تحمل لصاحبها رسالة معينة تفيد في حل
- ١٧ مشكلة يعانيتها أو قضية تشغل باله ، فتكون الأحلام بهذا
- ١٨ محرّكة صاحبها في اتجاه ما ونحو اتخاذ قرار ما ، وقد يكون هذا
- ١٩ التحريك رمزياً ، غير مدلول عليه في صراحة وجلاء .
- ٢٠ مثل هذا التحريك الرمزي يمكن للمرء أن يلحظه في الحلم
- ٢١ الآتي :

- ١ «بعد سلسلة طويلة من الانكسارات والتعذيب المستمر ،
- ٢ رأيتني في المنام أخلع قميصاً بيتياً لأعطيه خطيبته معذرة لها
- ٣ عن طول الاستعارة ، وانخلعت عن جحيمي بمعجزة . . .» (٣٢) .
- ٤ فلنلاحظ هنا ، ابتداءً ، أن هذا الحلم جاء «بعد سلسلة
- ٥ طويلة من الانكسارات والتعذيب المستمر» ، أي بعد أن قوي
- ٦ في باطن الراوية التوق إلى الخلاص والفكاك من كل هذا
- ٧ الثقل النفسي . لكن ، ما هذا القميص؟ وما أهميته؟ قصة
- ٨ القميص نقرأها بعد قرابة ثلاثين صفحة من الكلام المتقدم ،
- ٩ لنكتشف أنه لم يكن قميصاً عادياً كغيره من القمصان :
- ١٠ «قال : ماذا ترتدين؟ قلت : قميص بيتي قطني ، ألح : ما
- ١١ لونه؟ أجبت كأنما يجب عليّ أن أجيب : زهري به ورود زرق .
- ١٢ تنهد ، وصداهها لم يخطئني أيضاً . . .» (٣٣) .
- ١٣ إن هذا الحوار المقتضب بين الحبيبين ليحمل دلالة على أن
- ١٤ القميص بات يحمل عبق العلاقة الحميمة التي تربط بينهما ،
- ١٥ فهو ليس قميصاً حسب ، إنه شاهد حب ، وجامع قلبي . وإذا
- ١٦ كان هذا هكذا ، فإن خلع القميص في المنام يغدو مرادفاً لترك
- ١٧ هذا الحب . الحلم ، إذن ، يحرك الراوية تحريكاً رمزياً إلى تناسي
- ١٨ علاقتها مع محبوبها ، بعد أن أصبح هذا المحبوب ذا خطيبة هي
- ١٩ غير الراوية .
- ٢٠
- ٢١

- ١ **التقنيات الفنية:**
- ٢ لم تقنع العلاقة الإشكالية بين الحلم والواقع ، في هذه
- ٣ الرواية ، بالبقاء ضمن دائرة المضمون والمعنى حتى تجاوزتها إلى
- ٤ دائرة التقنيات الفنية التي لجأت المؤلفة إليها ، مستعينةً بها في
- ٥ جعل الجانب التشكيلي الفني من روايتها وثيق الارتباط
- ٦ بالجانب المضموني بنحو يفيد فيه كل منهما من إمكانات
- ٧ الآخر ، بل بنحو يندمج فيه الاثنان في وحدة إبداعية موحية
- ٨ ومؤثرة في آن .
- ٩ ويمكن هنا أن يلاحظ نوعان من التقنيات الفنية : أما
- ١٠ أولهما فتقنيات التداخل بين الحلم والواقع ، وأما الآخر
- ١١ فتقنيات الانفصال بينهما . وما يأتي حديث فيه بعض
- ١٢ التفصيل عن هذين النوعين .
- ١٣
- ١٤ **١- تقنيات التداخل بين الحلم والواقع:**
- ١٥ الدعوى المثارة هنا أن الكاتبة قد لجأت ، في حديثها عن
- ١٦ الواقع وأحداثه ، إلى استعمال تقنيات فنية هي أقرب ما تكون
- ١٧ إلى سمات الأحلام ، وهذا ما سوّغ تسميتها «تقنيات التداخل
- ١٨ بين الحلم والواقع» ، ومن أهم هذه التقنيات :
- ١٩ أ - تقطيع السرد ، فالسرد في هذه الرواية - على ضموره ،
- ٢٠ كما سيأتي قريباً - يتصف بأنه متقطع الأجزاء ، يتلقاه القارئ
- ٢١ بنحو متفرق جزءاً فجزءاً ، مع كون هذه الأجزاء متفاوتة فيما

- ١ بينها طويلاً وقصراً ، وتسير سيراً زمانياً منتظماً في خط مستقيم
- ٢ ابتداءً من الماضي وانتهاءً إلى الحاضر . قصة «مي» ، أخت
- ٣ الراوية ، مثال بارز على هذا ؛ فالقارئ يتعرف إليها في البدء
- ٤ طالبةً في المرحلة الثانوية متضايقة من زوج أمها^(٣٤) ، وتغيب
- ٥ عن ناظره مدةً ليلتقي بها ثانيةً في الحفلة التي أقامتها أسرته
- ٦ ابتهاجاً بنجاحها وتفوقها في الثانوية^(٣٥) ، ويعلم القارئ بعد
- ٧ هذا أنها لم تُقبل للدراسة في جامعة السلطان قابوس فاتجهت
- ٨ للدراسة في جامعة عجمان على نفقة أختها الراوية^(٣٦) .
- ٩ وتختفي من ثم عن صفحات كثيرة من الرواية وتعود بعد
- ١٠ سنوات من الإمارات ، متغيرة الأفكار والسلوك مصرة على أن
- ١١ تُسمى «آيات» ، باسم بطلة استشهادية فلسطينية^(٣٧) ، وأخر
- ١٢ لقاء للقارئ معها هو حينما كانت أختها الراوية تسعى إلى
- ١٣ تحذيرها من الانضمام إلى تنظيم سري وهي لا تبالي^(٣٨) .
- ١٤ إن هذا التقطيع للسرد يجعل كل جزء من أجزاء قصة
- ١٥ «مي» واقعاً وسط أجزاء مختلفة لقصص أخرى مختلفة ، وهذا
- ١٦ ما يعطي الحديث عن الواقع هُنا سمة الحديث عن الأحلام .
- ١٧ قال فرويد : «إنما الحلم بالأحرى ، وفي أغلب الأحوال ، أشبه
- ١٨ بفسيفساء جمعت من قطع من أحجار شتى رُصف بعضها
- ١٩ بجانب بعض ، فانقطع الشبه بين الصور الناتجة عن ذلك وبين
- ٢٠ الأشكال الأصلية للحجارة التي اقتطعت منها هذه
- ٢١ القطع»^(٣٩) .

- ١ ب- المراوحة الزمنية ، إذا كان تقطيع السرد في قصة «مي»
- ٢ المشار إليها قد اقترن بانتظام يحكم سير الزمن ، فإنّ هذا
- ٣ الانتظام ليس سمة مطلقة في الرواية كلها ، فقد يترك مكانه
- ٤ لسمة أخرى هي أقرب إلى سمات الحلم ، وهي سمة المراوحة
- ٥ الزمنية ، بأن يتحرك الزمن تحركاً غير خطي مستقيم من الماضي
- ٦ إلى الحاضر . هذا ما يمكن للقارئ أن يلحظه في قصة «الأم
- ٧ شمسة» مثلاً ، فأول ظهور لهذه المرأة في الرواية هو عندما روت
- ٨ الرواية ذهابها إلى بيتها لتعليمها الكتابة^(٤٠) ، وينقطع السرد
- ٩ هنا ، ويعود بعد صفحات كثيرة ناقلاً مشهداً هو أسبق زمانياً ،
- ١٠ وهو مشهد التعارف الأول بين الرواية وهذه المرأة^(٤١) .
- ١١ ومع أنّ مسوغات مختلفة قد تكون وراء لجوء الأدباء إلى
- ١٢ عدم المحافظة على التسلسل الزمني في رواياتهم ، فبلزك مثلاً
- ١٣ استعاض عن هذا التسلسل بما سماه «الزمن الاجتماعي» ،
- ١٤ وقال مدافعاً عن فكرته هذه : «لا يوجد في العالم شيء يتألف
- ١٥ من كتلة واحدة ، بل كل شيء فيه يبدو على شكل
- ١٦ فسيفساء»^(٤٢) ، بيد أنّ ما يعيننا ، في المقام الأول هنا ، هو كون
- ١٧ المراوحة الزمنية سمة من سمات الأحلام ، ففيها «قد يتعرض
- ١٨ تسلسل الأحداث أيضاً لقلب ، فإذا بالمقدمات أو العلل يأتي
- ١٩ ترتيبها بعد النتائج أو المعلولات»^(٤٣) . ومعنى هذا أن السرد في
- ٢٠ قصة الأم شمسة وأمثالها ، وإن كان سرداً للواقع والتفصيلات
- ٢١ المرتبطة به ، غير أن تقنية المراوحة الزمنية قد تكفلت بجعل

- ١ هذا الواقع يبدو حليماً ، لكونها سمة حلمية في الأساس .
- ٢
- ٣ ج- تبادل الضمائر أماكنها ، من دأب الرواية أن تتحدث
- ٤ عن نفسها مستعملة ضمير المتكلم في معظم صفحات الرواية ،
- ٥ وهذا هو المنتظر منها ما دامت هي الشخصية الرئيسة الأولى
- ٦ فيها . بيد أن الملاحظ أنها خالفت ما دأبت عليه عندما صورت
- ٧ لنا حالتها حين تشنجت وفقدت الوعي ، فظنها أهلها مسكونة
- ٨ بالجن ، فهنا استعملت ضمير الغائب في الحديث عن نفسها :
- ٩ «أسفل السرير وجدوها ملقاة ، فمنها مزرقة مزبد ، عيناها
- ١٠ زائغتان ، ذهلت أمها وأخذت ترتجف بجانبها . . .» (٤٤) .
- ١١ ثم لما تحسنت حالتها ، عاد ضمير المتكلم :
- ١٢ «و حين عدتُ بعد أمد ، كانت غمة التشنج والصد قد
- ١٣ انجلت ، وثقوب حاجز العلاقات مع البشر قد رتقت ، ولكن
- ١٤ الجني المارد لم يخرج من قمقم روحي ، وما سكنها حتى
- ١٥ ماجت بالسر خفق جناح اليأس بلا سكون» (٤٥) .
- ١٦ وهكذا كانت الحال أيضاً حين أوغلت الرواية مع حبيبها
- ١٧ في أحلامهما المحلقة في أفاق وردية بعيدة ، فقد غاب ضمير
- ١٨ المتكلم :
- ١٩ «حلما بالبلدان التي سيزورانها على جواد اللهفة ، بكل
- ٢٠ المقاهي التي ستعرفهما بالمطارات التي سيقفان فيها مشتبكي
- ٢١ الأيدي» (٤٦) .

- ١ وإذا أراد المرء أن يتوقف قليلاً إزاء هذا التبادل الواضح
- ٢ لأماكن الضمائر ، فإن عليه أن يلحظ في البدء أن «التمييز بين
- ٣ صيغ الضمائر الثلاثة يفقد في الرواية كثيراً من الصلابة التي
- ٤ يمكن أن يتحلى بها في الحياة اليومية ، فالضمائر الثلاثة هي
- ٥ على اتصال متبادل»^(٤٧) . ومع هذا ، قد لا يكون من المجازفة أن
- ٦ تربط القضية بالتمييز الذي ذكره الشكلاوني الروسي توما
- ٧ تشفسكي بين نمطين من السرد ، هما : السرد الذاتي والسرد
- ٨ الموضوعي^(٤٨) ، فالسرد يكون ذاتياً عندما تلحظ الحوادث
- ٩ والأشياء من منظور ذات معينة تكون قريبة منها جميعاً ،
- ١٠ بحيث لا يتعرف القارئ هذه الحوادث والأشياء إلا بعيني هذه
- ١١ الذات القريبة . وأجلى ما يتحقق هذا حين يكون السرد بضمير
- ١٢ المتكلم ، فهذه الطريقة «تجعل القارئ يعتقد - في كثير من
- ١٣ الأحيان- أن هذه القصة المروية ليست إلا تجربة ذاتية لمؤلفها ،
- ١٤ وأن أحداثها قد وقعت له فعلاً ، وخاصة إذا نجح المؤلف في
- ١٥ إيهام القارئ بواقعيتها»^(٤٩) . وفي المقابل ، يكون السرد
- ١٦ موضوعياً عندما تتم المحافظة على مسافة معينة بين الأشياء
- ١٧ والحوادث من جهة ، والذات من جهة أخرى ، فيبدو كل شيء
- ١٨ كما هو عليه في الواقع ، بعيداً عن الذات . ويتكفل استعمال
- ١٩ ضمير الغائب بهذا خير تكفل .
- ٢٠ إن حضور الذات القريبة في السرد الذاتي يقتضي افتراض
- ٢١ الوضوح في رؤية الحوادث والأشياء ، كما أن غيابها في السرد

- ١ الموضوعي قد يقتضي افتراض عدم الوضوح ، بل الإبهام
- ٢ أحياناً . وهنا نصل إلى سمة مهمة من سمات الأحلام ، وهي
- ٣ السمة تتلخص في قول فرويد : «هناك أحلام واضحة وضوح
- ٤ أحداث الحياة الواقعية ، بل واضحة إلى حد نحتاج معه ، حتى
- ٥ بعد يقطتنا ، إلى بعض الوقت لكي ندرك أن الأمر لم يكن إلا
- ٦ حلماً . وهناك غيرها واهنة أشد الوهن ، مطموسة ، مشوشة . بل
- ٧ من الأحلام ما يكون بعض أجزائه في منتهى الوضوح أحياناً ،
- ٨ بينما بعضها الآخر مبهم إلى حد الاستغلاق»^(٥٠) .
- ٩ وبناءً على ما تقدم ، لا يكون تبادل الضمائر أماكنها ضرباً
- ١٠ من ضروب التفنن اللفظي أو التزييق الكلامي المجرد ، فهو تقنية
- ١١ من التقنيات المهمة التي أسهمت في التداخل بين الحلم
- ١٢ والواقع .
- ١٣
- ١٤ د- التزامن الحسي أو تراسل الحواس أو تجاوبها ، وهذا يمكن
- ١٥ تعريفه بأنه «تداعي إحساسات منتمية إلى سجلات حسية
- ١٦ مختلفة»^(٥١) ، أو بعبارة أوضح ، هو «ربط الإدراكات الحسية
- ١٧ الناشئة عن أحاسيس أو أكثر ، وأشيعها بين الأدباء ربط
- ١٨ السمع بالبصر»^(٥٢) .
- ١٩ ومع أن «هذه الخاصة تعدّ من الناحية الفيزيولوجية ، شأنها
- ٢٠ شأن عمى الألوان بالنسبة للأخضر والأحمر ، من مخلفات
- ٢١ مرحلة سابقة كان فيها الجهاز الحسي للإنسان غير قادر نسبياً

- ١ على التفريق بين الإحساسات» (٥٣) ، فإن الأدباء اتخذوا
- ٢ ويتخذون منها تقنية فنية مهمة تعينهم على إبراز الجدة في
- ٣ رؤاهم إلى الأشياء المألوفة ، ومشاعرهم إزاءها ، إضافة إلى
- ٤ إدهاش القارئ واجتذابه بواسطة غرابة الصور التي يتلقاها .
- ٥ لقد لجأت الرواية إلى استعمال هذه التقنية في مواضع
- ٦ عدة ، منها :
- ٧ - «كرت شهور لا أرى غير الصوت» (٥٤) .
- ٨ - «رأيت صوته واضحاً» (٥٥) .
- ٩ - «البدايات حلم ، والنهايات؟ حلم آخر بطعم آخر» (٥٦) .
- ١٠ وهذه التقنية ، بما فيها من خلط لمعطيات الحواس المختلفة
- ١١ وتبادل لمواقعها ، تذكرنا بالأحلام ، وتسهم من ثم في التداخل
- ١٢ بينها وبين الواقع ، ففي الأحلام «نشاهد بوجه خاص صوراً
- ١٣ بصرية ، قد تصاحبها أحياناً عواطف وأفكار وانطباعات متأتية
- ١٤ من حواس أخرى غير البصر» (٥٧) .
- ١٥
- ١٦ هـ- ضمور السرد ، إذا كنا «نتفق جميعاً على أن ركن
- ١٧ الرواية الرئيس هو السرد القصصي» (٥٨) ، فقد يبدو للوهلة
- ١٨ الأولى من الغريب أن يكون السرد ضامراً وتكون حركته حركة
- ١٩ بطيئة غير نشطة في أية رواية من الروايات . لكن هذه الغرابة
- ٢٠ سرعان ما تتقشع وتزول إذا ما أخذنا في حسابنا أن اللغة في
- ٢١ عدد غير قليل من الروايات الحديثة تسعى إلى ملامسة تخوم

- ١ الشعر ، فهي «لم تعد لغة سرد وظيفتها الحكيم ، بل أصبحت
- ٢ لغة التركيز على الأشياء . والسبب في هذا أنها تلح على وجهة
- ٣ النظر وتجعلها في الصدارة ، كما تلح على تقديم المشاعر والتجربة
- ٤ الداخلية»^(٥٩) .
- ٥ إنّ السرد في «منامات» خافت اللون ، قليل الكثافة ،
- ٦ تستعيض الرواية عنه بالإمعان في الغور في عالم الأحلام
- ٧ واللجوء المتكرر إلى الحوار والوصف والتعبير عن المشاعر
- ٨ والإحساسات الداخلية ، إضافة إلى سمة مهمة تسم هذه
- ٩ الرواية هي ميلها الواضح إلى تضمين عبارات المتصوفة . ومما
- ١٠ يسترعي الانتباه قول الراوية :
- ١١ «أقول لنفسي : فلأسرد هذه الأحداث المجنونة سرداً
- ١٢ منطقياً ، فإذا بي أكتشف ألا أحداث هناك ، مشاعر فقط ،
- ١٣ مشاعر تختزل الحياة كلها»^(٦٠) .
- ١٤ وهذه القولة تدل دلالة واضحة على وعي لدى كاتبها
- ١٥ بأهمية حضور السرد فيما تكتبه ، حتى لا يقال عن عملها
- ١٦ الفني هذا : إنه «لا يشكل رواية بالمعنى الفني المتعارف
- ١٧ عليه»^(٦١) ، لكن يبدو أن إخلاصها لتجربتها الداخلية ورغبتها
- ١٨ في أن تكون صادقة فنياً في التعبير عنها كانا أقوى من أن
- ١٩ تكون حريصة على أن تكون كتابتها «رواية بالمعنى الفني
- ٢٠ المتعارف عليه» ، هذا إذا كانت الكاتبة من الأدباء الذين
- ٢١ يعترفون بشيء اسمه «المعنى الفني المتعارف عليه»!

- ١ لقد دعا الكاتبة حرصها الشديد على الغور النفسي
- ٢ الداخلي إلى أن تجعل كثيراً من صورها للواقع المعيش
- ٣ والأحداث الجارية في الرواية صوراً أشبه بالأحلام . نقرأ أمثلة :
- ٤ - «لقد هوت تلكم الكلمات المعدنية محدثة دويًا هائلاً ،
- ٥ لم ين يحفر داخلي بأطرافه الباردة المدببة» (٦٢) .
- ٦ - «كل صباح كأنما أخوض زبد البحر الهش إليه ، وإذا لم
- ٧ أقل تحرقني الكلمات ببطء منتظم كأني ورقة صفراء لا حاجة
- ٨ لها» (٦٣) .
- ٩ - «كأن سيلاً مندفعاً هائجاً قد انبثق من أعلى الجبل وحطم
- ١٠ من الصخور ما حطم ، ووقفنا نحن أمامه بكل ضعفنا البشري .
- ١١ هل يوجد أمام طيننا الفاني غير الذوب في السيل العظيم؟» (٦٤) .
- ١٢ وهذه الصور المتاخمة لعالم الحلم تبين بجلاء أن «الواقع لا
- ١٣ يظهر للفنان مجرد عالم خارجي ، بل عالماً يرتبط به الإنسان
- ١٤ بتجارب عاطفية ، وترجم في فكره على أساس من هذه
- ١٥ التجارب» (٦٥) . وإنّ الحرص على الغور الداخلي ، الذي يعود
- ١٦ إليه السبب الرئيس في ضمور السرد ، ليعني في الحقيقة
- ١٧ الرغبة في الاتصال بسمة أساسية من سمات الحلم ، فمن
- ١٨ المعلوم مدى ارتباط الحلم بأعماق النفس البشرية ، وهذه
- ١٩ المعلومة سحيقة القدم ، فقد «ذهب سقراط إلى أن الأحلام
- ٢٠ تمثل صوت الضمير ، وإنه لذو أهمية كبرى أن نقيم وزناً لهذا
- ٢١ الصوت وأن نستجيب له» (٦٦) .

- ١ وفي ختام الحديث عن تقنيات التداخل بين الحلم
- ٢ والواقع، يجدر القول: إن التقنيات المذكورة لا تدع لدى الباحث
- ٣ أي مجال للشك في انتماء الرواية إلى ذلك النوع الخاص من
- ٤ الكتابة القصصية المسمى «تيار الوعي»، وهو «نوع من القصص
- ٥ يركز فيه أساساً على نوع من مستويات ما قبل الكلام من
- ٦ الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»^(٦٧).
- ٧ ولما كان من المعلوم أن «مستويات ما قبل الكلام من الوعي لا
- ٨ تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي»^(٦٨)، كان
- ٩ من الواضح مدى الصلة الوثيقة بين هذه المستويات والأحلام؛
- ١٠ ذلك أن «معظم أحلامنا لتجمعها سمة واحدة: إنَّها لا تراعي
- ١١ قواعد المنطق التي تحكم تفكيرنا الصاحي اليقظ»^(٦٩).
- ١٢ وإلى هذا المنطلق نفسه، منطلق ابتعاد روايات تيار الوعي
- ١٣ عن التنظيم المنطقي، يتسنى إرجاع التقنيات التي تقدم
- ١٤ الحديث عنها، فهي في أساسها تجليات أو تطبيقات لتجنب ما
- ١٥ يتطلبه المنطق الدقيق من تنظيم يتمثل في سرد منتظم الأجزاء
- ١٦ غير متقطع، وزمن يسير سيراً خطياً مستقيماً، وضمائر تأخذ
- ١٧ مواضعها المحددة بدقة، وحواس لا تتداخل فاعلياتها.
- ١٨ ومثل هذا يمكن قوله عن التقنية الأخيرة -ضمور السرد-
- ١٩ أيضاً، فالضمور هنا ما هو إلا تجلٍ بارز من تجليات انتماء هذه
- ٢٠ الرواية إلى تيار الوعي؛ لأنَّ «الحكاية الجذابة التي يلهث وراء
- ٢١ حلِّها القارئ ليست أساساً في رواية التيار، فالوعي كثيراً ما

- ١ يستقل عن الأحداث ، بمعنى أنّ الأحداث الخارجية ، وإن
- ٢ كانت هي التي توجهه أحياناً ، إلا أنه سرعان ما يستقل عنها
- ٣ ويفقد الرابطة المباشرة معها»^(٧٠) .
- ٤
- ٥ **٢-تقنيات الانفصال:**
- ٦ إذا كانت الرواية قد لجأت إلى مجموعة من التقنيات
- ٧ الفنية لتظهر بها التداخل بين الحلم والواقع كما مضى ، فقد
- ٨ لجأت بإزاء هذا إلى تقنيات أخرى لتظهر بها الانفصال بينهما .
- ٩ ولما كان حضور التداخل أقوى وأبرز من حضور الانفصال في
- ١٠ الرواية ، كان من الطّبعي المتوقع أن تكون تقنيات الانفصال
- ١١ أخفت صوتاً وأوهن ظهوراً من تقنيات التداخل ، ومع هذا فلا
- ١٢ ينبغي إغفالها من الذكر .
- ١٣ قد تلجأ الرواية إلى التصريح المباشر بوجود حلم ما ، بأن
- ١٤ تقول «رأيت فيما يرى النائم»^(٧١) ، أو تقول : «في
- ١٥ مناماتي»^(٧٢) ، أو تقول : «رأيت في المنام»^(٧٣) ، بيد أنّ هذا لا
- ١٦ يكون دائماً ، وعندئذ تبرز أهمية التقنيات الفنية والحيل
- ١٧ الأسلوبية الكاشفة عن وجود حلم ما ، ومن ذلك :
- ١٨ أ - التناقض ، وهو قد يكون صريحاً بأن تذكر الرواية
- ١٩ الشيء ونقيضه معاً ، فتقول مثلاً : «يمسّ ورق الشجر أقدامنا
- ٢٠ ولا يمسّ»^(٧٤) ، وقد يكون غير صريح ، بأن تذكر الرواية أحد
- ٢١ الشئيين فقط ، لكن القارئ يفهم النقيض من السياق ،

- ١ فيكتشف أن ثمة تناقضاً ، ومن أبرز الأمثلة على هذا قولها :
- ٢ «طبق من الكعك بيننا ، وأصرّ أن يطعمني بيده ، وأكلت ،
- ٣ لم أعرف أن الكعك مسموم وأني مقتولة لا محالة ، وهذا لم
- ٤ يكن مناماً . في المنام لم أمت ، أكلت أصابع ومزق ملابس
- ٥ ودم ، ولم أمت»^(٧٥) .
- ٦ الرواية هنا تصرّ على إقناع قارئها بأنّ هذا المشهد الذي
- ٧ ترويّه له «لم يكن مناماً» ، أي أنه كان واقعاً ، مع أنّ القارئ لا
- ٨ يحتاج إلى عميق فطنة ليدرك أنه لو كان واقعاً لكانت الرواية
- ٩ قد ماتت مسمومة ، وهذا يتناقض مع كونه حية تروي له ما
- ١٠ جرى . التناقض بنوعيه ، إذن ، يدل دلالة قاطعة على وجود
- ١١ حلم في البين ؛ لاستحالة التناقض في الواقع .
- ١٢
- ١٣ ب - المبالغة ، وهي عندما تكون مجاوزةً حدّ المعقول أو
- ١٤ المؤلف في الواقع ، تحمل معها دلالتها على أنّ الحديث ليس
- ١٥ عن الواقع ، وإنما هو عن حلم . مثل هذه المبالغة تنتشر في
- ١٦ الرواية انتشاراً واضحاً ، وهذان مثالان واضحيان :
- ١٧ - «فأبكي وتنهمر دموعي كمطر ، تتكاثف وتسيل على
- ١٨ السلالم ، أسمع ارتطام تدفقها بأحجار السلالم ثم صوت
- ١٩ اندفاعها كسيل هادر»^(٧٦) .
- ٢٠ - «في أعلى الشجرة التي ارتفاعها سبعون ذراعاً وعرضها
- ٢١ سبعون ذراعاً ، كنّا»^(٧٧) .

- ١ -ج- الخيال الابتكاري (Creative Imagination) ، وهو ذلك
- ٢ النوع من الخيال الذي «يختار عناصره من بين التجارب
- ٣ السالفة ، ويؤلفها مجموعة جديدة»^(٧٨) ، وتتمثل فاعليته البارزة
- ٤ في قدرته على تجميع أجزاء وعناصر مختلفة ، من مناشيء
- ٥ شتى وأصول متنوعة قد يكون لها وجود متحقق خارجاً ، لكنه
- ٦ حين يجمعها يتكرر منها شيئاً جديداً غريباً لا صلة له بالواقع .
- ٧ نقرأ في الرواية :
- ٨ «أخذت حيوانات غريبة تندفع باتجاهي ، هابطةً من أعلى
- ٩ السلالم : تنانين تنفث دخاناً أسود ، حمر بأذان أرانب وردية ،
- ١٠ وصقور بأقدام بشرية ، زرافات بلا رقاب ، ورقاب بلا
- ١١ رؤوس»^(٧٩) .
- ١٢ إن فاعلية الخيال الابتكاري في الصور المذكورة التي لا
- ١٣ صلة لها بالواقع لتوضح بجلاء أنها لا تستمد مرجعيتها إلا من
- ١٤ عالم الأحلام ؛ ذلك أن «جميع المواقف التي تعرضها علينا
- ١٥ أحلامنا ليست شيئاً آخر سوى نسخ ، مزيدة ومعاد فيها النظر
- ١٦ على نطاق واسع ، عن بعض من تلك الذكريات المؤثرة في
- ١٧ النفس . ومن النادر ، على العكس من ذلك ، أن يقدم لنا الحلم
- ١٨ صورة صادقة وطبق الأصل عن مشهد من مشاهد حياة
- ١٩ اليقظة»^(٨٠) .
- ٢٠
- ٢١

١	الخاتمة:
٢	حاولت هذه الدراسة أن تقرأ رواية الأديبة العمانية جوخة
٣	الحارثي «منامات» ، من منطلق يجأر به مفتاحها الأول ، وهو
٤	عنوانها ، فسعت إلى تتبّع طبيعة العلاقة الإشكالية التي تربط
٥	هذه «المنامات» بالواقع المفترض في الرواية نفسها .
٦	كانت البداية بمحاولة الوقوف على أهم الوظائف الحلمية
٧	ذوات الصلة بالواقع ، وهي الوظائف المتمثلة في : كشف الواقع
٨	النفسي ، وتجاوز الواقع ، وترجمة الأمل ، والتحرك الرمزي .
٩	وقد خلصت الدراسة إلى أنّ للأحلام موقعها المهم في التعامل
١٠	مع الواقع الذي تعيشه الشخصية الرئيسة في الرواية داخلياً
١١	وخارجياً ، فالأحلام تكشف الواقع الداخلي النفسي لديها ،
١٢	وتتجاوز هذا الواقع مع مثيله الواقع الخارجي أيضاً ، وتسعى إلى
١٣	ترجمة الأمل وإبرازه في صور مختلفة ، منها ما هو غرائبي
١٤	الطابع ومنها ما ليس كذلك . بل تذهب الأحلام إلى أبعد من
١٥	هذا كله ، حين تسعى إلى تحريك صاحبها تحريكاً رمزياً باتجاه
١٦	الخلاص .
١٧	ثم اتخذت الدراسة لنفسها شأواً آخر ، حين ذهبت إلى أنّ
١٨	إشكالية العلاقة بين الحلم والواقع في الرواية تتمثل - إلى
١٩	جانب المضمون والرؤية- في الجانب الفني التشكيلي أيضاً ،
٢٠	ويتمثل هذا في أنواع التقنيات الفنية المستعملة . وهنا قسمت
٢١	الدراسة الحديث قسمين : فالقسم الأول تناول تقنيات

التداخل بين الحلم والواقع ، وقد انتهى إلى أنّ هذه الرواية هي	١
من روايات «تيار الوعي» ، وانتماؤها إلى هذا التيار جعلها قادرة	٢
على استثمار مجموعة من تقنياته استثماراً مؤدياً إلى إبراز	٣
مدى التداخل الكبير بين الحلم والواقع .	٤
أمّا القسم الآخر ، فتناول تقنيات الانفصال بين الحلم	٥
والواقع ، ولاحظت الدراسة أنّ هذه التقنيات أقلّ ظهوراً في	٦
الرواية من تقنيات التداخل ، وما هذا سوى إبراز لحقيقة كون	٧
حرص الرواية على التداخل أشد وأقوى من سواه .	٨
	٩
	١٠
	١١
	١٢
	١٣
	١٤
	١٥
	١٦
	١٧
	١٨
	١٩
	٢٠
	٢١

الهوامش والمراجع:

- ١
- ٢
- ٣ (١) جوخة الحارثي: منامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٤ م.
- ٤ (٢) دريد يحيى الخواجة: تخامر الواقع والحلم في بنية القصيدة العربية، دار
- ٥ المعارف، حمص ١٩٩٣، ص ١١٨. جاءت الفقرة المنقولة في سياق تعليق
- ٦ المؤلف على اختلاط الحلم والواقع في مجموعة «الأس الجميل» لعادل أبو
- ٧ شنب.
- ٨ (٣) منامات، ص ٣٣.
- ٩ (٤) منامات، ص ٣٤.
- ١٠ (٥) منامات، ص ٣٢.
- ١١ (٦) منامات، ص ١٠٨.
- ١٢ (٧) منامات، ص ٦٦.
- ١٣ (٨) منامات، ص ٨.
- ١٤ (٩) منامات، ص ٩.
- ١٥ (١٠) سيغموند فرويد: نظرية الأحلام، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة،
- ١٦ بيروت ١٩٨٠، ص ١١.
- ١٧ (١١) يمكن في هذا الصدد الرجوع مثلاً إلى:
- ١٨ - سيغموند فرويد: المرجع السابق، ص ٤٥-٦٠.
- ١٩ - سيغموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابيشي، ط ٣، دار
- ٢٠ الطليعة، بيروت ١٩٨٦، ص ٤٦-٧١.
- ٢١ - سيغموند فرويد: الحلم وتأويله، ترجمة جورج طرابيشي، ط ٥، دار الطليعة،
- بيروت ١٩٩٣، ص ١٧-٥٣.

- ١ - إيريش فروم : الحكايات والأساطير والأحلام ، ترجمة صلاح حاتم ، دار الحوار ،
٢ اللاذقية ، ١٩٩٠ ، ص ٢٧-١٤٣ .
- ٣ (١٢) منامات ، ص ٥
- ٤ (١٣) منامات ، ص ٦
- ٥ (١٤) منامات ، ص ٢٧
- ٦ (١٥) منامات ، ص ٩٢ .
- ٧ (١٦) منامات ، ص ١٠٨ .
- ٨ (١٧) يشار هنا إلى أن عبدالله الريامي في مقالته : «منامات لجوخة الحارثي ، نقلة
٩ أولى لتأسيس رواية مفتقدة في عمان ومقاربة كابوسية للحب والفقْد»
١٠ (صحيفة القدس العربي بتاريخ ٢٣/٩/٢٠٠٤م) اتخذ من شخصية هذا
١١ المحبوب داعياً إلى الذهاب إلى أن «الكتابة هنا تسعى لأن تكون على خط
١٢ المواجهة مع القبح والقهر . تقدم الكاتبة شهادة قاسية في واقعيتها لنموذج
١٣ الرجل في مجتمعه». ومن الواضح أن هذا الكلام - يجعله هذه الشخصية
١٤ نموذجاً للرجل في المجتمع - قد جعل لهذه الشخصية من الامتداد الدلالي ما لا
١٥ قبل لها به ، لا سيما حين نلاحظ شخصية أخرى وردت في الرواية هي
١٦ شخصية الأب التي تكاد تتباين معها في كل صفاتها .
- ١٧ (١٨) فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، مؤسسة عيبال ، قبرص ١٩٩٢م ،
١٨ ص ٣٧٢ .
- ١٨ (١٩) سميرة قمري : الحلم والرؤيا في الفلسفة والعلم والدين ، دار الحوار ،
١٩ اللاذقية ، د.ت ، ص ١٥٤-١٥٥ .
- ٢٠ (٢٠) ي. جي . ياكوفليف : «حول الطبيعة الانفعالية والعقلانية للإبداع الفني» ،
٢١ في : محمد سعيد مضية (مترجم) : البيولوجي والاجتماعي في الإبداع

الفني ، دارابن رشد ، عمّان ١٩٨٦ ، ص ٥٤ .	١
(٢١) منامات ، ص ١٨ .	٢
(٢٢) سيغموند فرويد : الهذيان والأحلام في الفن ، ص ٩٣ .	٣
(٢٣) منامات ، ص ٧٥ .	٤
(٢٤) برنارد دي فوتو : عالم القصة ، ترجمة محمد مصطفى هدارة ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٤٧ - ٤٨ .	٥
(٢٥) سيغموند فرويد : الحلم وتأويله ، ص ٥٩ .	٦
(٢٦) سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١٤٦ .	٧
(٢٧) منامات ، ص ٩٨ - ٩٩ .	٨
(٢٨) منامات ، ص ٧٤ .	٩
(٢٩) جون كيهو : العقل الباطن ، ترجمة مصطفى دلييلة ، دار الحوار ، اللاذقية ٢٠٠١ ، ص ٧٢ .	١٠
(٣٠) سيغموند فرويد : الهذيان والأحلام في الفن ، ص ٦٣ .	١١
(٣١) إريش فروم : الحكايات والأساطير والأحلام ، ص ٢٧ .	١٢
(٣٢) منامات ، ص ٨ .	١٣
(٣٣) منامات ، ص ٣٧ .	١٤
(٣٤) منامات ، ص ١٨ .	١٥
(٣٥) منامات ، ص ٢٦ .	١٦
(٣٦) منامات ، ص ٤٤ .	١٧
(٣٧) منامات ، ص ٨٨ .	١٨
(٣٨) منامات ، ص ١١٠ .	١٩
	٢٠
	٢١

١	(٣٩) سيغموند فرويد : نظرية الأحلام ، ص ١٣١ .
٢	(٤٠) منامات ، ص ١٤ .
٣	(٤١) منامات ، ص ٥٦
٤	(٤٢) رولان بورنونف وريال أوئيليه : عالم الرواية ، ترجمة نهاد التكرلي ، دار الشؤون
٥	الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١م ، ص ١٢٠ .
٦	(٤٣) سيغموند فرويد : نظرية الأحلام ، ص ١٢٩ .
٧	(٤٤) منامات ، ص ٣٩ .
٨	(٤٥) منامات ، ص ٤٢ .
٩	(٤٦) منامات ، ص ٧٥ .
١٠	(٤٧) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، ط ٣،
١١	منشورات عويدات ، باريس وبيروت ١٩٨٦م ، ص ٦٤ .
١٢	(٤٨) يُنظر في هذا : حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد
١٣	الأدبي ، ط ٢، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م ، ص ٤٦ ؛
١٤	وأيضاً : خوسيه إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو أحمد ،
١٥	مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٩٢م ، ص ٢٦٩-٢٧٠ .
١٥	(٤٩) عزيزة مريدن : القصة والرواية ، دار الفكر ، دمشق ١٩٨٠م ، ص ٤٥ .
١٦	(٥٠) سيغموند فرويد : نظرية الأحلام ، ص ١٥ .
١٧	(٥١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار
١٨	توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٦م ص ١٢٤ .
١٩	(٥٢) رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ،
٢٠	المؤسسة العربية ، بيروت ١٩٨٧م ، ص ٨٦ .
٢١	(٥٣) المرجع نفسه ، والصفحة نفسها .

١	(٥٤) منامات ، ص ٩٨ .
٢	(٥٥) منامات ، ص ١٠٨ .
٣	(٥٦) المصدر والصفحة .
٤	(٥٧) سيغموند فرويد : نظرية الأحلام ، ص ١٤ .
٥	(٥٨) إ. م. فورستر : أركان الرواية ، ترجمة موسى عاصي ، جروس برس ، طرابلس ،
٦	لبنان، ١٩٩٤، ص ٢٣ .
٧	(٥٩) نبيلة إبراهيم : فن القص ، في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ،
٨	د. ت. ، ص ٢٤٥ .
٩	(٦٠) منامات ، ص ٧٨ .
١٠	(٦١) رويتز : «جوخة الحارثي تنسج الأحلام بلاغياً في روايتها منامات» ، صحيفة
١١	الوطن ، مسقط ، ٢٠٠٤/٧/١٨ م ، ص ٢١ .
١٢	(٦٢) منامات ، ص ١٠ .
١٣	(٦٣) منامات ، ص ١٥ .
١٤	(٦٤) منامات ، ص ٢١ .
١٥	(٦٥) سافو ستيانوف : «نظرية الانعكاس والفنون» ، في : محمد سعيد مضية
١٦	(مترجم) : البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني ، ص ١١٨ .
١٧	(٦٦) إيريش فروم : الحكايات والأساطير والأحلام ، ص ٨٩ .
١٨	(٦٧) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة محمود الربيعي ، دار
١٩	غريب ، القاهرة ٢٠٠٠ ، ص ٢٧ .
٢٠	(٦٨) المرجع نفسه ، ص ٢٤ .
٢١	(٦٩) إيريش فروم : الحكايات والأساطير والأحلام ، ص ١٢ .
٢١	(٧٠) محمود غنایم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ط ٢ ، دار الجيل ودار

الهدى ، بيروت والقاهرة ١٩٩٣ ، ص ٣٩ .	١
(٧١) منامات ، ص ٥١ .	٢
(٧٢) منامات ، ص ٦١ .	٣
(٧٣) منامات ، ص ٦٣ .	٤
(٧٤) منامات ، ص ٣٥ .	٥
(٧٥) منامات ، ص ١٠٨ .	٦
(٧٦) منامات ، ص ٥ .	٧
(٧٧) منامات ، ص ٣٥ .	٨
(٧٨) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، ط ٩، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة	٩
١٩٨٥، ص ٢١٤ .	١٠
(٧٩) منامات ، ص ٦ .	١١
(٨٠) فرويد : الحلم وتأويله ، ص ٣٩ .	١٢
	١٣
	١٤
	١٥
	١٦
	١٧
	١٨
	١٩
	٢٠
	٢١

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21

التجاوز في روايات عُمانية مُعاصرة

- ١
٢
٣
٤
٥
٦
٧ **توطئة:**
- ٨ يستمد «التجاوز» المأخوذ في عنوان هذه الدراسة دلالاته
٩ من معناه اللغوي الذي هو من التعدي والتخطي ، فيقال :
١٠ «جازه يجوزه إذا تعداه وعَبَّرَ عليه»^(١) ، ويرتبط مفهومه أيضاً
١١ بالمذهب الفلسفي المعروف بـ «التجاوزية» أو «التعالِي» أو
١٢ «الترانسندنتالية» (Transcendentalism) ، وهو الذي ذهب إليه
١٣ جمع من الفلاسفة أبرزهم كانط (Kant) ، «وقوامه أن معرفة
١٤ الحقيقة لا تستمد من الخبرة أو التجربة ، بل من مصادر
١٥ حدسية أو روحية تتجاوز حدود التجربة الموضوعية وتعلو عليها»
١٦ .^(٢) ومرجع هذين - المعنى اللغوي
١٧ والاصطلاحي الفلسفي - إلى حقيقة واحدة كبيرة ، هي الإيمان
١٨ بقدرة الإنسان على الفعل والتغيير ، وبقدرة الفن والأدب على
١٩ تخطي الواقع المعيش وتجاوزه إلى غيره ، مما قد يكون متصفاً بأنه
٢٠ أفضل وأجدى ، خلافاً للفكرة القائلة : «إنَّ مما هو صبياني
٢١ التفكير بأنَّ الفنان يستطيع أن يخترع أو يستطيع أن يخلق ؛

- ١ فالشيء الوحيد الذي يستطيع كاتبٌ أن يفعله هو أن يصغي إلى
- ٢ الحياة، أن ينحني فوقها باهتمام، أن يراقبها، أن يسجلها» (٣).
- ٣ نعم الكاتب يصغي إلى الحياة ويهتم بها، لكنه لا يكتفي
- ٤ بتسجيلها مثلما هي كائنة ومتحققة، وإلا ما كان أديباً مبدعاً
- ٥ حقيقياً. إنّه يراقب الواقع ويسجله ليتخذ منطلقاً له إلى واقع
- ٦ مختلف، ربما يكون أقرب إلى الأحلام، لكنه يظل رافعاً شعار
- ٧ الاختلاف والمغايرة لما هو موجود فعلاً، وهذا ما يسميه بـ
- ٨ «التجاوز» الذي نتحدث عنه هنا.
- ٩ ولما كان استقصاء كل الروايات العُمانية بالبحث خارجاً
- ١٠ عن قدرة دراسة وجيزة كهذه، فإنّ الدراسة تختار التوقف عند
- ١١ الروايات الآتية بوصفها نماذج:
- ١٢ ١- الشيخ، لسعود المظفر، وقد صدرت سنة ١٩٩١م.
- ١٣ ٢- شارع الفراهيدي، لمبارك العامري، صدرت سنة
- ١٤ ١٩٩٧م.
- ١٥ ٣- المعلّقة الأخيرة، لحسين العبري، صدرت سنة
- ١٦ ٢٠٠٦م.
- ١٧ إنّ هذه المدة الزمنية الممتدة خمس عشرة سنة بين
- ١٨ الروايتين الأولى والأخيرة من هذه النماذج المختارة، لتكشف
- ١٩ عن حضور مستمر ومتواصل لظاهرة «التجاوز» في الرواية
- ٢٠ العُمانية الحديثة. ثم إنّ هذا الاستمرار ليس يعني النسخ
- ٢١ وتكرار التجارب بالضرورة، فلكل تجربة خصوصيتها وطبيعتها

- ١ المميّزة ، وزاوية النظر والمعالجة تتفاوت من رواية إلى أخرى ،
- ٢ ولعلّ هذا ما دعا هذه الدراسة إلى اختيار هذه الروايات دون
- ٣ سواها .
- ٤ في الرواية الأولى ، «الشيخ» ، يعرفنا سعود المظفر بـ
- ٥ «الشيخ سليمان» ، الهرم الستيني الثري الذي عاش وحيداً بعد
- ٦ فقدته أسرته في حادث أليم ، منتظراً انطفاء جذوة حياته الرتيبة
- ٧ الباردة ، لولا أنّ قدرًا ما جعله يتعرّف بشابة متأججة بالحياة ،
- ٨ في الثامنة عشرة من عمرها ، تدعى «سلمى» . فقد استطاعت
- ٩ سلمى هذه ، في مدة زمنية وجيزة ، أن تجعل الشيخ يغيّر نظره
- ١٠ إلى الحياة ، فيبصر ما فيها من مباحج و صنوف جمال و متعة ،
- ١١ وهذا ما عبّر عنه بقوله : «وأنتِ ، ستفتحين أبواباً كانت
- ١٢ مغلقة!» (٤) .
- ١٣ لقد دعاه تعلقه الشديد بسلمى إلى أن يسعى بقوة إلى
- ١٤ «تجاوز» مقتضيات عمره وصحته ، وإذا به ينكب انكباً مفرطاً
- ١٥ على لذائذ الحياة و متعها الحسية ، ولاسيما الجنسية منها ،
- ١٦ وكأنّه بهذا يسعى إلى إرجاع حركة الزمن إلى الوراء ؛ ليعوّض
- ١٧ كل الخواء الذي اتسمت به حياته سنوات طويلة قضّاها محروماً
- ١٨ من المرأة والحنان الإنساني الصادق . بيد أنّ مغامراته المفرطة
- ١٩ هذه عادت بتأثير سلبي خطير في صحته ، وقادته في النتيجة
- ٢٠ إلى الوقوع في أحضان الموت الذي كان يهرب منه .
- ٢١ وإذا كان «التجاوز» في «الشيخ» ذا منحى حسي جسدي

- ١ في المقام الأول ، فهو في «شارع الفراهيدي» ذو منحى فني
- ٢ روحي ، يتمثل في تعلق «غيلان» الشديد بالفن التشكيلي ،
- ٣ ذلك التعلق الذي دعاه إلى أن «يتجاوز» تخصصه العلمي
- ٤ المتمثل في الهندسة ويفكر في التفرغ لفنه ، هاتفاً : «فشلت
- ٥ الهندسة يا دكتور سقراط ، وانتصر الفن»^(٥) .
- ٦ لقد سيطر التعلق بالفن على غيلان سيطرة طاغية ، دعته
- ٧ إلى القيام بمجموعة من الخطوات الكبيرة التي اقتضت شجاعة
- ٨ واستعداداً نفسيين كبيرين ، كقيامه مثلاً بتحويل المكتب
- ٩ الهندسي الذي كان أبوه قبل موته قد كافأه به إلى (جاليري)
- ١٠ للرسم ، بيد أن هذه الخطوات لم تكن كفيلة بتحقيق حلمه
- ١١ على النحو الذي حلم به وأراده .
- ١٢ وفي «المعلقة الأخيرة» يكتسب «التجاوز» منحى جديداً
- ١٣ مختلفاً ، هو أقرب ما يكون إلى المنحى الفلسفي التأملي . ففي
- ١٤ الرواية نقابل «عبد الله بن محمد» ، ونجد إنساناً عادياً ، أو
- ١٥ أدنى منه ، تتغير الحياة من حوله وهو لا يتغير : «بالطبع تغيرت
- ١٦ أشياء أخرى كثيرة مع الوقت ، لكن ذلك ظل دائماً بعيداً عن
- ١٧ عبدالله»^(٦) .
- ١٨ لكن ، يبدو أنه لم يكن مقدراً لعبد الله هذا أن يظل
- ١٩ محتفظاً بسلبيته المفرطة هذه على الدوام ، فسرعان ما برزت في
- ٢٠ حياته قضية دعته إلى أن يعيد نظراً في موقفه عن الحياة كلها ،
- ٢١ و«يتجاوز» موقفه السلبي المعهود إلى موقف فعلي ، أيًا كان

- ١ نوعه . وما هذه القضية سوى تكرر ظهور حبال على شكل
- ٢ مشائق على بعض الجسور ، دون أن يعرف الناس الفاعل أو أن
- ٣ يفهموا غرضه من فعله الغريب هذا ، فقد أثرت هذه القضية
- ٤ في عبد الله التأثير الذي لم يكن له مثيل لدى الآخرين ،
- ٥ وقادته إلى مجاهل انتهت بشنقه نفسه .
- ٦ إنَّ هذا الاختلاف بين الروايات المدروسة ، في مناحيها
- ٧ وزوايا نظرها ، لا ينفي وجود محاور مشتركة «للتجاوز» فيها .
- ٨ وهذه المحاور منها ما يرتبط أساساً بالجانب المضموني ، ومنها ما
- ٩ ارتباطه الأساس هو بالجانب الفني التشكيلي ، مع وضوح أنَّ
- ١٠ الفصل بين هذين الجانبين إنَّما هو فصل إجرائي لغرض
- ١١ التحليل حسب ، وإلا فهما مترابطان ومتداخلان عملياً بنحو
- ١٢ يتعذر معه الفصل الفعلي بينهما . وفيما يأتي ، تتوقف الدراسة
- ١٣ عند مجموعة من المحاور التي ينتظمها هذان الجانبان :
- ١٤
- ١٥ **الجانب الأول: محاور مضمونية للتجاوز:**
- ١٦ **١- الإحساس بضعف الواقع:**
- ١٧ تشترك الروايات الثلاث ، موضع الدراسة ، في الإيحاء
- ١٨ بحقيقة مفادها أنَّ «التجاوز» لن يجد سبيله إلى مقام التطبيق
- ١٩ وأرض الواقع ما لم يتحسس المرء فعلياً وجوه الضعف والتخلف
- ٢٠ القائمة في واقعه المعيش ، فلا «تجاوز» حقيقياً يمكن أن يتحقق ما
- ٢١ لم يُسبق بإدراكٍ واعٍ حقيقي وإحساس عميق بالضعف الموجود .

- ١ هذا الإحساس يجده القارئ حاضراً بحدّة ووضوح لدى
- ٢ سليمان «الشيخ» ، فهو يعي تماماً ضعفه وتردي حالته ، في
- ٣ المستويين الجسدي والنفسي ، ولاسيما بعد موته وزوجه وأبنائه
- ٤ الثلاثة بعد أن ذهبوا ضحايا حادث مفجع صدمتهم فيه شاحنة
- ٥ كبيرة . وقد عبّر عن شعوره بضعفه بقوله : «كانت الفاجعة
- ٦ ثقيلة ، فأصابني الوهن والقنوط وانحناء الظهر منذ ذلك
- ٧ الوقت»^(٧) .
- ٨ ويتحدّث غيلان في «شارع الفراهيدي» عن إحساسه
- ٩ بضعف واقعه ، بطريقة معبّرة دالّة ، حين يتحدث عن التخلي
- ١٠ الاختياري عن حلم يرتبط بالمستقبل كله ، نزولاً عند رغبات
- ١١ الآخرين واستجابةً لضغوطهم : «حين كنتُ على عتبات الجامعة
- ١٢ بدأ الحلم يتلاشى ، فتحت ضغوط عائلية اتخذت دراستي منحى
- ١٣ آخر ، وبقدرة قادر تحول التخصص من الطب إلى الهندسة
- ١٤ المعمارية . احترمت رغبتهم وضحيت بحلمي»^(٨) .
- ١٥ وإذا كان صحيحاً أنّ «الفن يكشف عن العلاقة بين
- ١٦ الإنسان وجوهر الظواهر»^(٩) ، فإنّ من البدّهي المتوقع أن يكون
- ١٧ لشدة تولّيه غيلان بالفن التشكيلي أثره في عمق إدراكه للظواهر
- ١٨ والأشياء من حوله بطريقة تختلف عن تلك التي يدركها بها
- ١٩ الناس العاديون ، ولعلّ هذا ما عناه بـ «الجنون الجميل» في
- ٢٠ قوله : « وأنا الآن على مشارف الجنون الجميل الذي تعتنقونه يا
- ٢١ معشر الفنانين»^(١٠) .

- ١ وحين يكون الواقع مترعًا بالأحزان وملينًا بالخيبات ، فإنَّ
- ٢ زيادة الاهتمام بالفن تعني بالضرورة زيادة الاكتواء بهذا الواقع
- ٣ ومزيدًا من التألم بسببه ، إلى أن يصل المرء إلى درجة التشبّع ،
- ٤ فلا يطبق بعدها مزيدًا من الألم ، ولا يستطيع - بالنتيجة -
- ٥ مواصلة اهتمامه بالفن ، وهذه هي الحالة التي وصل إليها
- ٦ غيلان حين وجد نفسه ، في بعض المراحل ، غير قادر على
- ٧ مزيد من الإبداع الفني تحت وطأة تتابع الآلام والأحزان : «لم
- ٨ أعد قادرًا على الاستمرار في الرسم ، وكلّما حاولت أن أمسك
- ٩ الفرشاة شعرتُ بأنَّ يدي ترتجف ، والعرق يتصبب من بين
- ١٠ أصابعي . قلت في نفسي : لعله شعور مؤقت ناتج عن الخيبات
- ١١ المتتالية . . .» (١١) .
- ١٢ وفي «المعلّقة الأخيرة» ، يجد القارئ عبد الله بن محمد
- ١٣ يسعى إلى إقناع نفسه إقناعًا بأنّه لا يختلف عن الآخرين في
- ١٤ شيء : «عاش عبدالله بن محمد حياته كالآخرين . لم يكن
- ١٥ يستطيع أن يفكر أنّه مختلف بطريقة ما عن الذين من حوله .
- ١٦ وحين كان مضطّرًا أن يكون مع عدد من الأشخاص ، في حفلة
- ١٧ أو في وليمة ، فإنّه كان لا يجد مبررًا يخرجّه عن سياق هؤلاء
- ١٨ البشر الذين يحملون رؤوسهم على أكتافهم ويسيرون بأرجلهم
- ١٩ المنتصبّة ويلوّحون بأيديهم إلى الأمام وإلى الوراء» (١٢) .
- ٢٠ لكنّ هذا لا يعني عدم إدراكه لوجوه الضعف المختلفة في
- ٢١ واقعه : فقد كان يعيش منذ عشرين سنة في بيت صغير

- ١ مستأجر لا يعتني به صاحبه ، ويقع في منطقة مليئة بالأحراش
- ٢ في مسقط ، ولم تتحسن درجته الوظيفية كثيراً على الرغم من
- ٣ سنوات عمله الطويلة ، ولم تكن لديه القدرة على التصالح مع
- ٤ الآخرين والاندماج في الحياة الاجتماعية والعملية من حوله .
- ٥ كان ، إذن ، يدرك كل هذا الضعف الذي يوجد في حياته ،
- ٦ لكنّه كان لا يريد أن يترك لنفسه الفرصة لتعبّر كما تريد ؛ كي
- ٧ لا ينزع الآخرون : «لم يكن يحب أن يزجج الآخرين بأي طريقة
- ٨ كانت ، حتى لو كان هذا حقاً من حقوقه . فقد تعلّم ، أو هكذا
- ٩ كان يبرر الأمر داخله ، أنّه كلما كان بعيداً عن الآخرين وبعيداً
- ١٠ عن مشاكلهم مضت الحياة أكثر سلاسة ويسراً» (١٣) .

١١

١٢ - ٢- بروز روح التحدي:

- ١٣ ليس يكفي في سبيل تحقيق «التجاوز» أن يشعر المرء بما
- ١٤ في واقعه من ضعف ، بل لابد أن يكون قادراً على تحدي ذلك
- ١٥ الضعف والوقوف في وجهه ، أي أن يكون بطلاً حقيقياً ،
- ١٦ و«أولئك الأبطال هم حقيقة ، إنهم موجودون في الأدب ،
- ١٧ الأبطال الذين لا يرغبون في أن يكونوا فريسة القدر ، الذين
- ١٨ يحاولون أن يؤثروا فيه ، الذين لديهم الشجاعة لأن يجعلوا من
- ١٩ أنفسهم عاملاً رئيساً في وجودهم» (١٤) .
- ٢٠ حاول «الشيخ» أن يكون واحداً من أولئك الأبطال ، فظهور
- ٢١ سلمى في حياته جعله يستشعر التحدي لكل أنواع ضعفه

- ١ المادية والمعنوية : «شعر أنّ بصره زاد قوة ، وأنّ أعوام الركود في
- ٢ كل جوانب حياته قد بدأت تهتز»^(١٥) . وإذا كنا نجده يعترف
- ٣ بكل وضوح بالضعف الذي اعتور حياته فيما مضى : «نفسي
- ٤ كانت قاحلة»^(١٦) ، فما ذلك إلاّ نتيجة للتجديد الذي أخذ
- ٥ يجده في حياته الجديدة : «أصبح الآن لي رئة جديدة ، نظرتي
- ٦ للأشياء جديدة ، أشعر أنني وُلدتُ مرة أخرى!»^(١٧)
- ٧ لقد بلغت شدة روح التحدي لديه درجة عالية لم يرضَ
- ٨ معها بأنصاف الحلول ، فالتمسك بـ «التجاوز» لا بد أن يكون في
- ٩ أتم صوره ، حتى لو كان ذلك على حساب صحته وسلامته ؛
- ١٠ فقد أمره الطبيب بالراحة وعدم الانفعال والبعد عن الشراب
- ١١ والملذات الجنسيّة ، لكنّه لم يطق ذلك ، وجعل يتطلب اللذات
- ١٢ الحسيّة حتى في أشد حالات ضعفه ومرضه : «نعم الآن ،
- ١٣ أريدك بقوة ، أريد أن أشعر بوجودك يملأ حياتي باللذة ،
- ١٤ هيّا . . .»^(١٨) .
- ١٥ وإذا كانت كلمة «التحدي» غير واردة هنا بلفظها ، فقد
- ١٦ وردت في «شارع الفراهيدي» حين قال غيلان : «لقد قبلتُ
- ١٧ التحدي منذ البداية مهادناً خياراتي الذاتية ، متجاهلاً - إلى
- ١٨ حين - رغباتي الخاصة . كان التحدي هو الذي يدفعني
- ١٩ للمواجهة . . .»^(١٩) .
- ٢٠ ولم تكن حاله تختلف عن حال «الشيخ» في رفض
- ٢١ أنصاف الحلول ، فقد نصحه العم محمود - الرجل الرزين

- ١ المثقف - بأن يسلك طريقاً توفيقياً بين الهندسة المعمارية والفن
- ٢ التشكيلي ، دون أن يضحى بأحدهما في سبيل الآخر ، لاسيما
- ٣ مع وجود قاسم مشترك بين الاثنين ، فما كان منه إلا أن أجابه
- ٤ بقوله : « لا أريد ذلك يا عم محمود ، لا أريد . أود أن أتماهى في
- ٥ عالم الألوان ، وأترك ورائي ذلك الإرث الذي حملته مرغمًا
- ٦ ونأى كاهلي به » (٢٠) .
- ٧ القضية هنا ، إذن ، ليست عجزاً عن التوفيق ، وإنما هي
- ٨ قضية رفض حاد له ؛ بغية التمسك بأقصى حالات التحدي .
- ٩ أمّا عبدالله محمد في «المعلّقة الأخيرة» فقد كان في بدء
- ١٠ أمره أبعد ما يمكن عن التحدي وما يرتبط به ، فالرجل كان
- ١١ يتّسم بسلبية كبيرة وعدم مبالاة من الناحية النفسية إزاء كل
- ١٢ مظاهر الحياة من حوله ، أيّاً كان نوعها :
- ١٣ «كان يفعل إذن كل تلك الأشياء اليومية المعتادة من غير
- ١٤ أن يبدو ضجرًا أو متأففًا ، ومن غير أن يبدو سعيدًا أو متحفزًا ؛
- ١٥ فالأمور كانت تسير وفق ما تسير عليه ، أيّاً كانت ردة فعله
- ١٦ عليها» (٢١) .
- ١٧ لكن هذه الحال لم يكتب لها أن تدوم ، فسرعان ما بدأ -
- ١٨ بعد ظهور الحبال المشانق - يشعر بأنّ ثمة تغييرًا بدأ يعتمل في
- ١٩ داخله : «حاول لف المصرّ على رأسه فلم يستطع أن يحكم
- ٢٠ ربطته النهائية لأنّ تلك النظرة في المرأة أشعرته أنّ شيئًا مهمًا
- ٢١ كان يعتمل داخله ويدوم ويطفو أخيرًا على سطح تفكيره .

- ١ بالطبع لم يكن شيئاً في الحمام ، ولا في المرأة ، فلم يكن ثمة
٢ شيء مختلف هناك عن ذي قبل . لا بد إذن أن يكون التغيير
٣ الحاصل كان كاملاً هناك ، في داخله» (٢٢) .
- ٤ وما كان هذا التغيير الداخلي في الحقيقة سوى بروز روح
٥ التحدي ، ذلك التحدي الذي يرفض أنصاف الحلول ويجعل
٦ صاحبه ينقاد وراءه ، مهما تكن النتائج . فحين كان على الجسر
٧ اجتاحه إحساس قوي بأنّ الناس ينتظرون منه فعل شيء ما :
٨ «لم يكن عبد الله آنذاك قادراً على إدراك ما الذي كان يفعله
٩ حقاً . كان ذلك الجمهور الحاشد ينتظر منه شيئاً ، فكان لا بد له
١٠ أن يفعل شيئاً» (٢٣) .
- ١١ فما كان منه سوى أن عمد إلى شق نفسه بمرأى من كل
١٢ ذلك الجمهور المتجمع حول الجسر الذي كان بالفعل «يحمل
١٣ معنى الخلاص» (٢٤) ، الخلاص بأوسع معانيه : من السلبية
١٤ والتردد ، ومن خيبات الواقع وتحدياته ، بل من الحياة بأسرها!
١٥
- ١٦ **٣- القَدْرِيَّة:**
- ١٧ يتَّسم «التجاوز» الموجود في الروايات الثلاث موضع
١٨ الدراسة بأنّ للأقدار ومشئتها أثراً كبيراً فيه ، فليست كل
١٩ الأحداث والقضايا والتفصيلات مما خططت له الشخصوس
٢٠ الروائية ورتبته وفق إراداتها ، فثمة أمور غير قليلة ولا ضئيلة
٢١ الأثر تتحقق دون سابق تخطيط أو انتظار لها ، وكأنّ في هذا

- ١ إشارة إلى أنّ الإنسان مهما سعى واجتهد في تحقيق
- ٢ «التجاوز»، فإنّه يظل في حاجة إلى إمداد غيبي أو تقدير علوي
- ٣ يعمل على تهيئة بعض المقدمات وتسهيل بعض السبل أمامه .
- ٤ في «الشيخ»، حدث تعرّف سليمان بسلمى وأمها عن غير
- ٥ تخطيط منهم جميعاً ، وأخذ التقارب النفسي بين الثلاثة
- ٦ يتحقق بطريقة سريعة غير مألوفة أو مرتقبة ، فمن البدء وجدّ
- ٧ سليمان وسلمى نفسيهما يقولان :
- ٨ «- بطريقة أو بأخرى ، أعدت إلى هذا البيت شعوراً أنشوباً
- ٩ دافئاً!
- ١٠ - وأنا ، أنا أيضاً أشعر بطمأنينة قلّما أشعر بها حين أذهب
- ١١ لزيارة صديق أو قريب!» (٢٥)
- ١٢ واستغربت أم سلمى من نفسها حين انطلقت تحدث
- ١٣ سليمان بكل صراحة وتلقائية ، وهما ما يزالان في بدء
- ١٤ تعارفهما : «أسفة ، انفتح لك قلبي . الحقيقة لم أحادث رجلاً
- ١٥ منذ زمن . أشعر أنّك ودود كأنني أعرفك منذ أمد ، عذراً على
- ١٦ ثرثرتي!» (٢٦)
- ١٧ وفي «شارع الفراهيدي» ، كانت الشرارة المتوهجة التي
- ١٨ أضاءت الطريق أمام غيلان وأغرته بالسير الحثيث في طريق
- ١٩ الفن متمثلة في كونه رسم ، دوّما قصد ، لوحة فنية تكعيبية
- ٢٠ في الوقت الذي كان يهدف إلى صنع تصميم هندسي :
- ٢١ «أخذت أبتعد قليلاً عن اللوحة ، ثم أقترب ، ثم أبتعد مرة

- ١ أخرى ، متأملاً إياها من مواضع مختلفة ، غير مصدق ما
- ٢ صنعت يداي ، مأخوذاً بهذه التداخلات الغريبة . إحساس
- ٣ ضبابي مبهم لم تتشكل ملامحه في ذهني بعد . هل هو
- ٤ الفشل الذريع؟ أم هو النجاح المرتقب؟» (٢٧)
- ٥ وهو يعترف بما لهذا الحديث القدري غير المخطط له ولا
- ٦ المتوقع من أثر كبير في حياته ، فهو بشارة حقيقية بدء مرحلة
- ٧ جديدة من الحياة ، هي المرحلة التي ظل ينتظرها أمداً بعيداً ،
- ٨ كما أنّ هذا الحدث يعني إنهاء السير في غير الاتجاه الذي يريده
- ٩ صاحبه : «لقد حدث اليوم أمر فاصل سوف يشكل علامة
- ١٠ فارقة في مسار حياتي ، أمر حاسم حمل معه بذور التغييرات
- ١١ التي انتظرتها منذ سنوات ، وأنا موقن بأنه سيضع نهاية لمرحلة
- ١٢ من المكابرة والسير عكس الخيارات الذاتية . . .» (٢٨) .
- ١٣ ويبيدي عبد الله بن محمد ، في «المعلقة الأخيرة» ، غير
- ١٤ قليل من الاستغراب حين يلاحظ أنّ التغيير الكبير الذي
- ١٥ حصل في داخله لم يكن بتدبير أو عناية منه ، بل كان بفعل
- ١٦ حدث خارجي غير متوقع ، وربما بدا في الظاهر هامشياً تافهاً ،
- ١٧ وهو ظهور الحبال المشانق التي لم يعرف أحد لها تفسيراً : «الحق
- ١٨ أنه لم يتغير : سيارته لم تتغير ، وزوجته لم تتغير ، وبيته لم
- ١٩ يتغير ، لكنّه الآن يشعر أنّ تلك الصدفة التي ابتناها لنفسه كل
- ٢٠ تلك السنوات آخذة بالتصدع . ولو أنّ الأمر كان أمراً مهماً وذا
- ٢١ شأن لكان اقتنع داخله أنّ القضية تستحق أن تتصدع صدفته

- ١ بسببها ، لكن أن يكون السبب شيئاً خارجياً ، شيئاً بعيداً
- ٢ ومعلّقاً على الجسر ، شيئاً هامشياً بعد كل شيء ، فهذا ما لا
- ٣ يستطيع أن يفهمه» (٢٩) .
- ٤ لعلّ أهم تجلّ لتدخل القَدَرِيّة في الروايات الثلاث يتمثل
- ٥ في الموقع الخاص الذي احتلّه الموت من كل منها ، ففي
- ٦ «الشيخ» نقرأ عن وفاة أفراد أسرة سليمان جميعهم بعد أن
- ٧ صدمتهم شاحنة كبيرة ، وأدى به هذا إلى أن يصاب بصدمة
- ٨ عنيفة عبّر عنها بقوله الذي سبق نقله : «كانت الفاجعة
- ٩ ثقيلة ، فأصابني الوهن والقنوط وانحناء الظهر منذ ذلك
- ١٠ الوقت» (٣٠) .
- ١١ وإحساسه هذا بالصدمة ، على شدته ، هو الذي أدّى به
- ١٢ إلى أن يستشعر حاجته إلى شابة مثل سلمى في حياته ؛
- ١٣ لتملأها بهجة وسعادة .
- ١٤ ومثل هذا ما يمكن قوله عن وفاة والد سلمى أيضاً ، فقد
- ١٥ كان لهذه الوفاة أثرها في جعلها تتمسك برجل في مثل عمره :
- ١٦ «أظنني بعد الآن ، يصعب عليّ البعد عنك . إنني بعد
- ١٧ موت أبي محبطة ، حياتي مملة . أظنك ستملأ كل فراغي بعد
- ١٨ الآن» (٣١) .
- ١٩ وتأتي بعد هذا وفاة أمها لتزيدها تمسكاً بالشيخ الذي لم
- ٢٠ تجد سواه لها مرفأً أمان واستقرار ، لكنّ الأقدار لم تدعها تهنأ
- ٢١ به ، فسرعان ما وجد الموت طريقه إليه أيضاً .

- ١ ويتكرّر حضور الموت في «شارع الفراهيدي» ، مختاراً
- ٢ أشخاصاً لهم أهميتهم الخاصة في الرؤية «التجاوزية» التي
- ٣ تحملها الرواية : فقد توفي والد غيلان الذي كان محبباً للشعر
- ٤ والشعراء ، وساعد ولده مادياً منتظراً منه إثبات جدارته في
- ٥ عالم الهندسة أولاً ، ثمّ في عالم الفن آخرًا . وتوفي أيضاً العم
- ٦ محمود الرجل المثقف صاحب المكتبة التي كانت «تفرد ببيع
- ٧ أمهات الكتب في الأدب والعلوم الإنسانية» (٣٢) . وثمة
- ٨ كذلك موت الدكتور سقراط ، الفنان والمخرج المسرحي الذي كان
- ٩ يخطط للهجرة إلى الخارج ؛ لأنّه «لم يعد قادراً على تحمل البقاء
- ١٠ مدة أطول وسط أناس لا يفهمونه ، فالحياة الاستهلاكية هنا
- ١١ أخذت كل شيء ، حتى الذائقة الجمالية» (٣٣) ، وكأنّ قدر
- ١٢ مثل هذا الإنسان ألاّ يظل يعيش في هذه الدنيا التي لا
- ١٣ تناسبه : «أمثاله لا يعمّرون طويلاً ، يمرون كنسمة عليلّة في
- ١٤ حياتنا ، ثم يختفون وراء الأفق» (٣٤) .
- ١٥ وهناك أيضاً موت سناء شاكر ، الشابة اللبنانية التي أصرّت
- ١٦ على الالتحاق بالخلايا الثورية للمقاومة في جنوبي لبنان ، على
- ١٧ الرغم من ممانعة أهلها ، إلى أن استشهدت في عملية فدائية .
- ١٨ ويظل الموت حاضراً بسطوته الغريبة في الرواية ، يذكره
- ١٩ الشخصوص في كلامهم ، ويستحضرونه في أفكارهم ، هاجساً
- ٢٠ مرعباً ، فهي ذي جلنار تقول لغيلان بعد أن ذكر الموت :
- ٢١ «أرجوك يا غيلان ، لا تردد هذا الكلام أمامي مرة أخرى ، ذكر

- ١ الموت يؤلمني ، ارتعبتُ منه بمجرد سماعي لذكره ، أخافه وأخشاه
- ٢ إلى درجة الفزع ، أعرف أنه لا يمكن البرء منه ، فهو النهاية
- ٣ الحتمية لكل حي ، ولكن يجب أن تكون أنت بالذات بمنأى
- ٤ عنه . لا زلت (كذا) في عز شبابك وذروة عطائك ، فما
- ٥ حاجتك للموت؟» (٣٥)
- ٦ وللموت حضوره أيضاً في «المعلّقة الأخيرة» ، فقد هجس
- ٧ عبد الله بن محمد به حين طفق يفكر في الغاية التي كان
- ٨ يرمي إليها صاحب المشائق الغريبة : «وإذا كان الرجل إنّما جاء
- ٩ ليقتل نفسه فهل سوف يساعده ويلقي به من على الجسر
- ١٠ مربوطاً بمشنته الغليظة؟ فهو إنّما يكون مساعداً له في تحقيق
- ١١ رغبته العارمة التي شقي طويلاً لبلوغها» (٣٦) .
- ١٢ وبقي هاجس الموت هذا حاضراً في ذهن عبدالله حتى
- ١٣ اختاره لنفسه في نهاية الرواية ، منتحراً ، في مشهد مؤثر بحدته
- ١٤ وغرابته في آن : «استغرق الأمر أكثر من خمس ثوان ليصرخ
- ١٥ أحدهم فجأة وقد شاهد الرجل وهو يقذف بنفسه في الهواء
- ١٦ وطرف المصر الآخر حول رقبته . كان ذلك عبدالله بن محمد
- ١٧ ذاته حاسراً رأسه جاحظاً بعينيه متأملاً الأفق ومتدلياً من على
- ١٨ حافة الجسر» (٣٧) .
- ١٩ إنّ من الجلي أن للموت ارتباطاً وثيقاً بـ «التجاوز» في
- ٢٠ الروايات الثلاث ، وإن تفاوت هذا الارتباط من رواية لأخرى :
- ٢١ فَبَيْنَا يكون الموت عاملاً محرّكاً نحو «التجاوز» وداعياً إليه في

- ١ «الشيخ» ، نجده متربصاً في «شارع الفراهيدي» بكل الشخوص
 ٢ الذين يفكرون في «التجاوز» أو يطمحون إليه في صورة من
 ٣ الصور ، وهو نفسه - أي الموت - طريق «التجاوز» ووسيلته في
 ٤ «المعلّقة الأخيرة» . وبالنتيجة فإنّ الموت يمنح «التجاوز» معنى
 ٥ رحباً فسيحاً يتخطى هذه الحياة الدنيا ، وكأنّ هذا المعنى لا
 ٦ يعرف حدوداً ثابتة يتوقف عندها .

٨ -٤- المركزية:

- ٩ لن يأخذ «التجاوز» مجراه الصحيح ، ولن يصل إلى هدفه
 ١٠ الأخير إن عدّه المرء أمراً هامشياً في حياته ، فلا بد من إعطائه
 ١١ أهميته ومجاله الكاملين في الحياة ، بل لا بد أن يتخذ مركزاً
 ١٢ تدور حوله سائر أهداف الحياة وغاياتها .
 ١٣ يجد القارئ هذا التصور حاضراً في ذهن «الشيخ» الذي
 ١٤ يجعل من سلمى مركزاً وحيداً لحياته الباقية كلّها ، وهذا ما
 ١٥ يوضحه في مواضع مختلفة ، من قبيل :
 ١٦ - «أنت الآن بالنسبة لي كل عمري الباقي ، أجل ، كل
 ١٧ حياتي الباقية المضيئة بنظراتك وابتساماتك» (٣٨) .
 ١٨ - «لا تجعل قلبي ينتظر طويلاً ، لا تعتمني بقية أيامي .
 ١٩ أنا بدونك عدم ، سلمى ، أسمعين؟» (٣٩) .
 ٢٠ - «سلمى ، أين أنت؟ لا أستطيع أن أعيش دونك .
 ٢١ حياتي لا معنى لها ، أنت كل شيء» (٤٠) .

- ١ إنَّ هذه العبارات ، وإنْ جاءت أساساً لتكشف عن مدى
- ٢ عمق تعلق الشيخ بسلمى ، تفصح عن مدى الأهمية العظمى
- ٣ التي يتَّسم بها «التجاوز» المرتبط باسم هذه المحبوبة .
- ٤ والتصور نفسه كان حاضراً في ذهن غيلان ، في «شارع
- ٥ الفراهيدي» ، أيضاً ؛ فقد سعى إلى جعل الفن القبلة الوحيدة
- ٦ لحياته كلها ، إخلاصاً ووسيلةً وغايةً : «في البداية حاولت أن
- ٧ أخلق لذاتي كياناً فنياً خاصاً ، وتصورت أنني أستطيع تأمين
- ٨ مورد دخل ثابت اعتماداً على ثمن اللوحات التي أبيعها ، وما
- ٩ أتقاضاه نظير تأجير صالة الجاليري للفنانين الذين يقيمون
- ١٠ معارض تشكيلية فردية أو جماعية» (٤١) .
- ١١ وقد بلغت مركزية الفن في وعيه درجة عظيمة من العمق
- ١٢ جعلته يسأل ما إذا كان ممكناً أن يتحول فنه إلى حياة حقيقية ،
- ١٣ أي أن تتحول الشخصيات المرسومة من عالم الخيال إلى
- ١٤ شخصيات حقيقية في الواقع المعيش : «عببتُ من هواء البحر
- ١٥ حتى امتلأ صدري . كنت غارقاً في دوامة من الأسئلة ، سؤال
- ١٦ محير يقود إلى سؤال آخر أكثر حيرة وتعقيداً : هل يمكن أن
- ١٧ تتحول الألوان والخطوط والدوائر إلى جسد وروح؟ هل يُعقل أن
- ١٨ يخرج الجمال الصامت المؤطر ويغدو كياناً بشرياً نابضاً
- ١٩ بالحياة؟» (٤٢)
- ٢٠ إنَّ منطلق الأسئلة المثارة هنا ليكشف عن ذات سائلة لا
- ٢١ تؤمن بأنَّ للفن حدوداً ينبغي أن يتوقف عندها في هذه الحياة ،

- ١ فبوسع الفن أن يتصل بالحياة كلها ، بل بوسعه أن يتحول إلى
- ٢ حياة حقيقية! وهكذا فإنَّ من الممكن أن يكون «التجاوز» حياةً
- ٣ كاملة .
- ٤ وإذا ما أزمعنا ، بعد هذا ، النظر في «المعلقة الأخيرة» ، ألفينا
- ٥ القضية التي كانت أساس «التجاوز» ومنطلقه ، وهي قضية الحبال
- ٦ المشانق ، قد بدت «شيئاً هامشياً»^(٤٣) في ذهن عبدالله بن
- ٧ محمد في أول الأمر ، بيد أنها سرعان ما أخذت تتعمق وتطغى ،
- ٨ حتى صار يراها بعينه الداخلية حاضرة في كل مكان : «والحق أنَّ
- ٩ الحبال المشانق كانت قد عادت للتأرجح داخله ، وكانت هذه المرة
- ١٠ تتخذ كل شيء وأي شيء للتشبث : شاهدها تتأرجح من على
- ١١ الجسور ، ومن على لوحات الطرق ، ومن على شرفات الأبنية ،
- ١٢ بل إنَّه كان يخيّل إليه أنه سوف يجد مشنقة عند كل باب من
- ١٣ أبواب الوزارة وعلى سلالها»^(٤٤) .
- ١٤ وصار يتوقع - أو يحلم - أن يشارك الناس جميعهم في
- ١٥ تعليق مشانقهم في كل مكان ، وأنَّ هذه المشانق ستتحذ
- ١٦ أشكالاً وتجليات مختلفة لا يخلو معظمها من طرافة وحضور
- ١٧ للخيال ، كأن تُجعل أكياس الشاي على هيئة دائرية ، وتظهر
- ١٨ المشانق في عقود الماس والنظارات والقمصان والتصاميم
- ١٩ الديكورية ، بل إنَّ الأولاد سيتعلمون في الرياضيات التطبيقية
- ٢٠ كيفية حسابان عدد الأشخاص الذين يمكن إعدامهم معاً في
- ٢١ مشنقة واحدة!

- ١ إنَّ هذه المركزية الواضحة ، وهذا الحضور المكثف للمشائق ،
- ٢ جَعَلَا عبدالله يبدو قريباً من حالة الجنون : «سوف يجن
- ٣ عبدالله أخيراً ، والسبب حبل مشنقة ، سيعلق عقله هناك في
- ٤ الفراغ ، وينتشي بشيء من جنونه» (٤٥) .
- ٥
- ٦ -٥- الآخر، المثل:
- ٧ بهذا المحور يتضح أنَّ الساعي في طريق «التجاوز» يحتاج
- ٨ إلى مَثَل أعلى ، يغويه بالسير في هذا الطريق ، ويدلل أمامه
- ٩ صعوباته وتعقيداته التي من المحتمل جداً أن تعترضه ، وبذا لا
- ١٠ يكون ثمة مناص من الاستعانة بالآخرين .
- ١١ تحققت هذه الغواية في «الشيخ» على يدي مَثَل أعلى تمثّل
- ١٢ في شخصية سلمى ، الشابة التي لم تكن قد بلغت العشرين
- ١٣ من عمرها ، لكنّها كانت تنبض حياةً وتتدفق إيجابيةً ونضارةً
- ١٤ وطموحاً . وقد جعلتها قابلياتها الطبيعية هذه تتبوأ مقام الإلهام
- ١٥ بالنسبة إلى سليمان ، الشيخ الهرم الذي كان قبل تعرّفه إليها
- ١٦ فقد فَقَد إقباله على الحياة وتمسّكه وثقته بها ، لكن دخولها في
- ١٧ حياته جعله - من حيث يشعر أو لا يشعر - يغيّر كثيراً من
- ١٨ أفكاره ونظراته السلبية السابقة ، ويحاول جاهداً أن يعود إلى
- ١٩ صباه ؛ ليستمتع قدر وسعه بكل ما في الحياة من متع ولذائذ ،
- ٢٠ مجارياً في ذلك ملهمته ومثله الأعلى ، سلمى .
- ٢١ وأبدت سلمى قدراً غير قليل من الذكاء حين أصرّت على

- ١ أن تحتفظ بمكانتها في حياة الشيخ بوصفها مثلاً أعلى مغويًا ،
- ٢ دون أن تنحدر إلى مستوى كل ما هو عادي مألوف ؛ لذا رفضت
- ٣ أن تتزوجه بحجة الحفاظ على الحب : «إن تزوجتك لن أحبك
- ٤ مثل الآن . إنَّ الزواج قاتل للحب . أنت لي كشيء أنا نفسي لا
- ٥ أعرفه ، لأقل : أنت كل نفسي ، أو تريد قتلي؟» (٤٦)
- ٦ إنَّ الرغبة في جعل سلمى مؤدية لهذه الوظيفة المهمة في
- ٧ سبيل «التجاوز» هي التي كانت وراء جعل الشخصيتين
- ٨ الرئيسيتين في هذه الرواية تنتميان إلى جيلين مختلفين عمريًا .
- ٩ وليست القضية ، فيما نفهم ، أنَّ الكاتب أراد «بالاستعانة
- ١٠ بقصة الحب بين الرجل الناضج والفتاة الشابة ، أن يظهر ما
- ١١ يجمع ويفصل بين جيلين» (٤٧) ؛ فلو كان المراد حقًا هو بيان
- ١٢ جدلية العلاقة بين الجيلين ، لما كان من المناسب أن يُظهر
- ١٣ سليمان وسلمى كل ذلك التوافق والانسجام الذي أظهره ،
- ١٤ ولبرزت على السطح بينهما وجوه اختلاف وتباين كثيرة
- ١٥ تكشف للقارئ ملامح من تلك الجدلية .
- ١٦ وحين نولي وجوهنا شطر «شارع الفراهيدي» فإننا نتوقف ،
- ١٧ لا ريب ، عند شخصية كان لها أثرها الإغوائي الكبير في
- ١٨ تحريك غيلان في طريق «التجاوز» بواسطة الفن . هذه
- ١٩ الشخصية تتمثل في صديقه المقرب المعروف بالدكتور سقراط ،
- ٢٠ الفنان المخلص لفنه ، الذي بلغ من إخلاصه لفنه أن بات يشعر
- ٢١ بالاغتراب في مجتمعه الذي يفتقد الذائقة الفنية ويتكالب

- ١ على الحياة المادية الاستهلاكية . لقد اقترنت شخصية سقراط
- ٢ اقتراناً وثيقاً بالفن في وعي غيلان ؛ لذا لم يجد هذا الأخير
- ٣ لحزنه متنفساً خيراً من الفن حين بلغه خبر وفاة صاحبه :
- ٤ «أحسست بفراغ كبير في داخلي ، مطارق ضخمة تضرب
- ٥ رأسي بعنف . لا أدري ماذا أفعل بكل هذا الأسي . توجهت
- ٦ كالمجنون إلى المحترف ، تناولت الفرشاة وأخذت أرسم» (٤٨) .
- ٧ وليست القضية عند غيلان مقتصرةً على الدكتور سقراط
- ٨ وحده ، ففي علاقاته المتعددة بالنساء يمكن للمرء أن يلمح أيضاً
- ٩ محاولة البحث عن مَثَلٍ ما : فهو مرةً متعلق بمليكة المحبة لفيروز
- ١٠ وأشعار ريلكه ، ومرةً أخرى نجده متعلقاً بجلنار المحبة للفن
- ١١ التشكيلي مثله ، ونجده كذلك يتعلّق بسناء التي اتخذت طريق
- ١٢ النضال والشهادة طريقاً لها . وعندما حاولت جلنار أن تفسر
- ١٣ تعلقه بسناء بأنه نزوة ، أجابها : «ليست نزوة يا جلنار . إنها
- ١٤ إكسير حياتنا ، فبالجمال تنتشي أرواحنا ويزهر الكون من
- ١٥ حولنا . إن المرأة بالنسبة لي هي أجمل ما في الوجود ، ولا
- ١٦ يمكنني أن أتصور أي مذاق للحياة بدونها» (٤٩) .
- ١٧ هذه الإجابة تشي بأن ارتباطه بالمرأة لم يكن ، في حقيقته ،
- ١٨ ارتباطاً عادياً بأية امرأة عادية ، بل كان ارتباطاً روحياً بما وراء هذه
- ١٩ المخلوقة من قيم ومُثَلٍ كان يقدها ، كالجمال والفن والرفض ؛ لذا
- ٢٠ كان هذا الارتباط يوجهه إلى حيث يعثر على بغيته من المثل ،
- ٢١ دون أن يقنع بالتوقف لدى امرأة واحدة بعينها .

- ١ وإذا تقدّم بنا المسير إلى «المعلّقة الأخيرة» ، لاحظنا أنّ
- ٢ هناك تحولاً نوعياً كبيراً طرأ على نظرة عبدالله بن محمد إلى
- ٣ الرجل المجهول صاحب الحبال المشانق ، فبعد أن كان يصفه بـ
- ٤ «الوغد»^(٥٠) و«الأبله»^(٥١) و«المستهتر»^(٥٢) و«المجنون»^(٥٣) ،
- ٥ صار يصفه بـ«الرجل البطل»^(٥٤) ، وما هذا التحول إلاّ لأنّه كان
- ٦ ينظر إلى صورته المنعكسة في داخله ، في وجدانه : «كان غارقاً
- ٧ في تفحص الأشياء من حوله ، لكنّه كان كمن يغرق قليلاً
- ٨ قليلاً في أعماق أعماقه . بدأت الأشياء في الزحف على وعيه
- ٩ وفي تقطيع تفكيره»^(٥٥) .
- ١٠ استحق الرجل المجهول ، إذن ، تلك الأوصاف السيئة حين
- ١١ كانت صورته في وجدان عبدالله لا تتعدى صورة الإنسان
- ١٢ المزعج الذي يرتكب أفعالاً لا معنى لها ، بيد أنّ هذه الصورة
- ١٣ تغيرت بصفة جذرية حين صار هذا الإنسان نفسه مرتبطاً في
- ١٤ وعي عبدالله بفكرة «التجاوز» ورفض الواقع ، وأصبح يراه
- ١٥ شخصاً مستعداً للتضحية في سبيل ما يريد ، ومن البدهي ،
- ١٦ بعد هذا ، أن يستحق الوصف بـ«الرجل البطل» ، فهو المثل
- ١٧ الأعلى الذي يغويه بالسير في طريق البطولات ، طريق
- ١٨ «التجاوز» .
- ١٩
- ٢٠ -٦ الواقعية:
- ٢١ ليس يمكن «للتجاوز» أن يؤتي أكله ، أو أن يصل بصاحبه

- ١ إلى بغيته ، ما لم يكن مراعيًا للواقع وحدود إمكانياته المتاحة ،
- ٢ دون أن يسدر في عالم الأحلام البعيدة عن المعطيات الواقعية .
- ٣ هذه القضية على وجه الدقة هي التي جعلت «الشيخ»
- ٤ يفشل في «تجاوزه» ؛ فقد تناسى مقتضيات عمره وصحته في
- ٥ خضم طموحه إلى استعادة صباه ، وأوضح هذا بموقفه الرامز من
- ٦ عصاه : «نظر إلى عصاه . دَوَّرَهَا بين أصابعه . وضعها برفق
- ٧ جانبًا ، قائلاً : أن الأوان أن نفترق!»^(٥٠)
- ٨ ولم يرتدع عن تناسيه المذكور هذا حتى بعد أن نهاه
- ٩ الأطباء عن الاسترسال في نهج حياته ، إذ ظل يقول : «مخالفة
- ١٠ الطبيب مرة لا تضر»^(٥٠) .
- ١١ فكانت عاقبة أمره أن دفع حياته ثمناً لإفراطه وابتعاده عن
- ١٢ الواقعية .
- ١٣ وكان غيلان - في ابتداء أمره - منتبهاً إلى ضرورة مراعاة
- ١٤ ما تقتضيه الواقعية ، فقد نصحه أبوه بهذا : «أرجو أن تكونوا
- ١٥ واقعيين في تطلعاتكم ، حتى يتسنى لكم إخراج أفكاركم إلى
- ١٦ حيِّز الوجود . . .»^(٥٠) .
- ١٧ وهو نفسه كان يأخذ على الفنانين عدم واقعيتهم : «هذا
- ١٨ عيبكم أيها الفنانون ، دائماً متعجلون ومستنفرون ، وكأنَّ تغيير
- ١٩ العالم مرهون بإشارة منكم . تريدون إصلاح هذا الكون المعطوب
- ٢٠ بين عشية وضحاها»^(٥٠) .
- ٢١ بيد أن حماسه الشديدة للفن جعلته يقع في بعض هذا

- ١ الذي كان يأخذه على غيره ، فمال إلى قرار غير متناسب مع
- ٢ واقعه ، هو أن يتفرغ للفن ويترك تخصصه الهندسي ، إلا أن
- ٣ ميله هذا لم يستمر طويلاً ، فسرعان ما أصابته ضائقة مالية
- ٤ أرجعت إليه رشده ، وأرغمته على الرجوع إلى الهندسة ،
- ٥ ووجدناه يقول في نهاية الرواية ، في شيء من التقريرية غير
- ٦ المستحبة : «الفن التشكيلي سوقه كاسدة في مجتمعاتنا ،
- ٧ والفنان الحقيقي هنا عليه أن تظل حياته مرهونة بالوظيفة ؛ لكي
- ٨ يستطيع توفير لقمة العيش ، وإلا تكالبت عليه المنون ، ومات
- ٩ من الفاقة والعوز» (٥٠) .
- ١٠ وما كان عبدالله بن محمد من الصنف الذي يمكن للمرء
- ١١ أن يتوقع منه تنكراً لمقتضى الواقعية أو محاولة لتناسيه ، فهكذا
- ١٢ يعرفه القارئ في البدء : «لم يكن عبدالله يتخيل نفسه قادراً
- ١٣ على فعل شيء آخر ، أو أن يكون شيئاً آخر غير ما هو عليه ؛
- ١٤ لذلك كانت آماله ومشاعره ضمن حدود إمكانياته دائماً» (٦١) .
- ١٥ لكن ظهور قصة الحبال المشانق غير حياته بصورة جذرية ، ودعاه
- ١٦ إلى التحرك جهة «التجاوز» ، فلمّا كان هذا «التجاوز» (بصورته
- ١٧ التي أرادها) غير متاح ضمن حدود الواقع وإمكاناته ، عمد
- ١٨ عبدالله إلى التغاضي عن الواقعية ومقتضياتها ، متعالياً عليها ،
- ١٩ فشنق نفسه أمام الناس!
- ٢٠ لقد كان في وسع عبدالله أن يفعل «تجاوزه» في حياته ،
- ٢١ ضمن نطاق قابلياته الطبيعية العادية ، لكنّه أبى إلا أن يطمح

- ١ إلى «تجاوز» يتخطى هذه القابليات ، فقاده هذا التخطي إلى
٢ حتفه .
٣
٤ **الجانب الآخر: محاور فنية للتجاوز:**
٥ لئن كان الجانب الأول قد تكفل بإيضاح ما لظاهرة
٦ «التجاوز» من حضور فاعل في الجانب المضموني من الروايات
٧ المدروسة ، فإنَّ هذا الجانب الآخر يسعى إلى تسليط شيء من
٨ الضوء على حضور «التجاوز» وأثره في الجانب الفني التشكيلي
٩ من الروايات نفسها ، وذلك في المحاور الآتية :
١٠
١١ **١- أسماء الشخصيات:**
١٢ فالأسماء التي تحملها الشخصيات الرئيسة في الروايات
١٣ الثلاث يبدو أنَّها منتقاة بعناية لتتكفل بأداء وظائف إشارية
١٤ معينة ، ترتبط بما لكل رواية من مرمى وغاية ، وطريقة التعامل
١٥ مع هذه الأسماء يبدو أنَّها أيضاً ليست طريقة خالية من
١٦ المغزى .
١٧ في «الشيخ» كان التعامل مع اسم الشخصية الرئيسة
١٨ تعاملاً موحياً؛ فالرواية كانت تسعى إلى إخفاء هذا الاسم ،
١٩ وكأنَّ الشيخ الستيني ، في أول أمره ، كان بلا اسم ، كان
٢٠ يبحث لنفسه عن اسم ، عن وجود حقيقي :
٢١ «أجاب وهو يخرج محفظته :

- ١ - تفضلي ، هذا عنوان منزلي ورقم هاتفي .
- ٢ - شكراً ، لكنها بدون اسم!
- ٣ - إنها عنوان إقامتي فقط» (٦٢) .
- ٤ فلما حصل التعارف مع سلمى ، وبدأت تظهر أمام الشيخ
- ٥ أفاق رحبة لحياة جديدة ، اكتشفنا أنّ اسمه «سليمان» ، بكل
- ٦ ما يستثيره هذا الاسم من ضلال دلالية تتعلق بالملك الواسع
- ٧ والقدرة العظيمة ، مما يرتبط أشد الارتباط بمغزى الرواية وأبعادها
- ٨ البعيدة .
- ٩ وسلمى هذه ، لها علاقة أيضاً بلعبة الأسماء ؛ فهي تحمل
- ١٠ - إضافةً إلى اسمها الشرقي هذا - اسماً غربياً هو «بولا» ،
- ١١ ويدل هذان الاسمان دلالة واضحة على توزع شخصيتها بين
- ١٢ ثقافتين : شرقية ينتمي إليها أبوها ، وغربية تنتمي إليها أمها .
- ١٣ وقارئ «شارع الفراهيدي» لا بد أن يستوقفه اسم الشخصية
- ١٤ الرئيسة «غيلان» ، فمع أنّ هذه الشخصية تصرح بأنّ «الأسماء
- ١٥ لا تهمني كثيراً بالقدر الذي يهمني الإنسان نفسه» (٦٣) ، فإنها
- ١٦ لا تملك أن تبعد عن ذهن القارئ ما لاسمها من تداعيات
- ١٧ وأبعاد ، لعلّ أبرزها ما ورد التصريح به في الرواية من ارتباط
- ١٨ ببعض الشعراء : «كان والدكم مغرمًا بالشعر العربي وشعرائه
- ١٩ من قدماء ومعاصرين ، وكان شغوفاً بتتبع سير كبار الشعراء ،
- ٢٠ وقد قرأ لشاعر عربي قديم اسمه غيلان ، فأحب شعره وأعجب
- ٢١ بسيرته ، إلى حدّ أنّه قرر تسمية أول مولود لنا باسمه . قلت

- ١ مضيئاً إلى كلام أُمي : ولا تنسي أنّ هناك شاعرَيْن عربيَيْن
- ٢ كبيرَيْن هما بدر شاكر السيّاب وسليمان العيسى أطلق كل
- ٣ واحد منهما على أحد أبنائه اسم «غيلان»^(٦٤) .
- ٤ وهكذا يكون للاسم «غيلان» ارتباطه الوثيق بالشعر
- ٥ والفن ، أي بمجال «التجاوز» الذي تتحدث عنه الرواية وتسعى
- ٦ إلى عرضه . هذا ، دون أن يستطيع المرء منع نفسه من
- ٧ استحضار شخصية «غيلان» في رائعة محمود المسعدي
- ٨ «السد» ، تلك الشخصية ذات الإرادة الخارقة التي تحدّت كل
- ٩ الصعاب ، إلى حد أن تقول : «نعم ، سننشئ ونخلق . سنعلّم
- ١٠ هذه الأرض الشجاعة والعقل والبأس والشدة ، ونهز أهلها
- ١١ هزّاً . . .»^(٦٥) .
- ١٢ وإذا كانت دلالة الاسم «غيلان» ماثلة في ندرته وارتباطه
- ١٣ بشخصيات معينة ، فإنّ دلالة الاسمين «عبدالله بن محمد»
- ١٤ هي ، على العكس من ذلك ، ماثلة في شيوعهما وانتشارهما
- ١٥ إلى حد كبير ، وهذا يتلاءم تماماً مع ما أرادت الرواية لهذه
- ١٦ الشخصية من عدم تميّز واختلاف عن الناس العاديين . وهنا
- ١٧ نستعيد ، من جديد ، البداية الدالة للرواية : «عاش عبدالله بن
- ١٨ محمد حياته كالأخرين . لم يكن يستطيع أن يفكر أنه مختلف
- ١٩ بطريقة ما عن الذين من حوله . . .»^(٦٦) .
- ٢٠ وحينما يحدث التحول الكبير في هذه الشخصية ، حين
- ٢١ ترغب في أن تكون ذات «تجاوز» خاص يميزها عن حولها من

- ١ البشر ، تتحول دلالة الاسمين أيضاً إلى دلالة جديدة تتمثل
- ٢ في المفارقة الواضحة بين الطبيعة العادية المنتشرة لهذين
- ٣ الاسمين والموقف «التجاوزي» غير العادي الذي وجدته
- ٤ الشخصية نفسها فيه . وهكذا تتحول الوظيفة السيميائية
- ٥ لهذين الاسمين إلى وظيفة تذكير مستمر للقارئ بأن هذا الذي
- ٦ تفعله الشخصية ليس متفقاً مع مكوناتها الأصلية العادية
- ٧ جداً .
- ٨
- ٩ -٢ ضمير الحكيم السردى:
- ١٠ يتفق النقاد المحدثون - أو يكادون - على أن اختيار واحد
- ١١ من الضمائر الثلاثة (المتكلم أو المخاطب أو الغائب) ليكون هو
- ١٢ الضمير الذي يتولى الحكيم السردى ، اختيار غير اعتباطي ، فهو
- ١٣ يقوم على نظرة أو نظرات دقيقة لدى الأديب ، تنتقي الضمير
- ١٤ الذي يكون أنسب وأصلح لطبيعة هذا السرد الذي يتولى
- ١٥ تأليفه (٦٧) .
- ١٦ والملاحظ أن السرد في روايتين من الروايات موضع الدراسة
- ١٧ - وهما «الشيخ» و«المعلقة الأخيرة» - يتحقق باستعمال ضمير
- ١٨ الغائب الذي يشيع استعماله في الإبداعات السردية القديمة
- ١٩ والحديثة لأسباب ودواع شتى ، لعل أقربها إلى ما نحن فيه هو
- ٢٠ أن يكون السارد محايداً ، يراقب ما يجري وينقله للقراء بطريقة
- ٢١ موضوعية . «إن السارد يغتدي أجنبياً عن العمل السردى ،

- ١ وكأنه مجرد راوله ، بفضل هذا الهو العجيب» (٦٨) .
- ٢ والحياد هنا له ارتباطه الدلالي والإشاري الكبير بفكرة
- ٣ «التجاوز» ؛ ذلك أن الحياد معناه عدم الانخراط في الواقع ،
- ٤ والاحتفاظ بمسافة فاصلة عن كل ما يجري ويحدث ، وهذا
- ٥ المعنى متحقق أيضاً كما هو واضح في مدلول «التجاوز» ، وبذا
- ٦ يكون استعمال ضمير الغائب متوافقاً كل التوافق مع ما في
- ٧ «التجاوز» من استعلاء على الواقع وعدم تقيّد به .
- ٨ ومهما يكن من أمر ، فهو لا ينطبق على «شارع
- ٩ الفراهيدي» ، الرواية التي اختارت لنفسها السرد بضمير
- ١٠ المتكلم ، «وهو شكل ابتدع خصوصاً في الكتابات السردية
- ١١ المتصلة بالسيرة الذاتية ، ثم عُمم فاغتنى بعض الروائيين
- ١٢ يختارونه لما فيه من حميمية وبساطة وقدرة على تعرية النفس
- ١٣ من داخلها ، عبر خارجها» (٦٩) . بيد أن الإنصاف يقتضينا أن
- ١٤ نلاحظ أن هذه «الحميمية» أو الذاتية لا تكون في كل الروايات
- ١٥ على درجة واحدة لا تتغير ، فقد تكون في بعضها - كما هي
- ١٦ الحال هنا في «شارع الفراهيدي» - بنحو لا تنحصر معه الأمور
- ١٧ كلها في شخص ، ولا يتلخص العالم كله في ذات ، فلآخرين
- ١٨ أيضاً حضورهم ومجالهم الواسع لعرض مكنوناتهم
- ١٩ وشخصياتهم ، دون أن يشكل ضمير المتكلم المختص بالشخصية
- ٢٠ الرئيسة أي عائق أمامهم . ثم إنَّ علينا ألا نغفل عن أن
- ٢١ الشخصية الرئيسة هنا ، غيلان ، هي شخصية يتمظهر فيها

- ١ «التجاوز» . وهذا معناه أنَّ الالتصاق بها ليس يستلزم التنافي
- ٢ مع «التجاوز» ، بل هو ، على العكس من ذلك ، يستلزم تأكيده
- ٣ وترسيخه .
- ٤
- ٥ **٣- المكان والزمان:**
- ٦ وهما عنصران لا مجال للشك في أهميتهما الحيوية في
- ٧ إبراز الرؤيا الكلية الماثلة في كل عمل أدبي ، وبالنسبة للعنصر
- ٨ الأول (والفصل بينهما هنا هو بداعي زيادة إيضاح موقع كل
- ٩ منهما وأثره ، وإلا فهما متداخلان متعاضدان) يمكن الاتفاق مع
- ١٠ القائل : «إنَّ المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ، ولا
- ١١ يكون دائماً تابعاً أو سلبياً ، بل إنه أحياناً يمكن للروائي أن
- ١٢ يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من
- ١٣ العالم»^(٧٠) . وما دام هذا هكذا ، فإنَّ ما يعنينا هنا هو أن نسأل
- ١٤ عما إذا المكان الروائي يحمل أي ارتباط بقضية «التجاوز» .
- ١٥ يتسم المكان في «الشيخ» بغياب خصوصياته التي تميّز
- ١٦ مكاناً من مكان ، فالرواية تكاد تخلو تماماً من إظهار ملامح
- ١٧ واضحة للأماكن العُمانية ، ولا تظهر فيها أيضاً ملامح واضحة
- ١٨ للأماكن الغربية ، اللهم إلا بعض الإشارات المتفرقة لأماكن
- ١٩ تُذكر ذكراً ، دونما تعمّق في استجلاء أبعادها الخاصة . إنَّ هذا
- ٢٠ النحو من التعامل الروائي مع المكان قد يبدو في ظاهره شكلاً
- ٢١ من أشكال السطحية وعدم النضج في التوظيف الفني للمكان ،

- ١ لكنّه في حقيقته قد يخدم فكرة «التجاوز» التي لا تنحصر في
- ٢ مكان دون آخر ، بل تنطلق متحررة من أية قيود مكانية .
- ٣ ولعلّ مما يؤيد هذا ، أنّ القارئ يلحظ أحياناً وقضايا روائية
- ٤ لا تتلاءم مع بيئتها التي تجري فيها : ففي عُمان لا تتورع
- ٥ سلمى عن أن تزور الشيخ في بيته لتدعوه إلى العشاء أولاً ، ثم
- ٦ لتزف إليه خبر نجاحها في الدراسة ، ولا تجد مانعاً يمنعها من أن
- ٧ تسافر معه لقضاء إجازة في لندن ، ولا ترى حائلاً يحول دون
- ٨ معاشرته معاشرة الأزواج ، وهي التي لا تنسى أن تقول :
- ٩ «لأنني مسلمة!»^(٧١) . وفي المقابل يفاجأ القارئ بموقف يحدث
- ١٠ في الغرب ، وأبطاله غربيون ، وفيه يقرر أبٌ أن يخطب لابنه
- ١١ فتاةً دون علمها : «والدتي ، بعد تفكير طويل حزمت أمري
- ١٢ وسأقوله .. إنني أخطب الآنسة بولا لولدي فكتور ، ما رأي
- ١٣ بولا؟»^(٧٢)
- ١٤ وأعجب من هذا ، أنّ الفتاة حين رفضت الفكرة ، احتج
- ١٥ عليها خاطبها بقوله : «لكنك ابنة عمتي!»^(٧٣)
- ١٦ إنّ مثل هذا المنطق الممعن في شوقيته ، حين يصدر من
- ١٧ أناس ينتمون إلى الثقافة الغربية ويعيشون في أحضانها ،
- ١٨ وينضمّ إلى مواقف تصدر من هو في الشرق وينتمي إلى ثقافة
- ١٩ شرقية ، ليكشف عن أنّ الرواية ترمي إلى نوع من التداخل
- ٢٠ المكاني الذي لا يبقى معه الشرق شرقاً محضاً ولا الغرب غرباً
- ٢١ متميزاً بغربيته ، وكأنّ كل القيود الجغرافية والثقافية تُكسر ، في

- ١ صالح «التجاوز» الذي لا يعترف بأية قيود .
- ٢ وشبيهه بهذا ما يمكن أن يقال بشأن «شارع الفراهيدي» ،
- ٣ فالرواية تحتفي بالمكان احتفاءً واضحاً من عنوانها ، غير أنّها لا
- ٤ تحفل كثيراً بخصوصيات المكان العُماني ، فلم يُذكر فيها سوى
- ٥ «سوق الظلام» المعروف في مدينة مطرح^(٧٤) ، ومع هذا فإنّ
- ٦ القارئ يجد فيها إشارات ودلالات على أماكن مختلفة
- ٧ متداخلة ، مما يجعله يقول مع القائل : «إنّ المتتبع للرواية يدرك
- ٨ بأنّها تتحرّك أحداثها وشخصياتها ضمن فضاء أوسع قد لا
- ٩ يتخيل اتساعه ، فكل الأسماء الشخصية : معن ، هند ، جلنار ،
- ١٠ سقراط ، غيلان ، حسيب ، مقهى الغرنیکا ، لوحة المرأة المأزومة
- ١١ إلخ ، فكل اسم يمثل وطنًا ، وكل مكان يمثل عالمًا آخر»^(٧٥) .
- ١٢ أما «المعلقة الأخيرة» فالمكان فيها يجعلنا نستعيد قولة
- ١٣ بورنوف وأوثيليه : «أما الرواية المعاصرة فإنّها في أغلب الأحيان
- ١٤ تظهر المكان المحيط من خلال نظر شخصية معينة ، أو من خلال
- ١٥ نظر الراوي»^(٧٦) ؛ فعبداً الله بن محمد ما كان في وسعه أن
- ١٦ يتصالح نفسياً مع الحياة في مسقط العامرة الصاخبة إلاّ عن
- ١٧ طريق «تجاوز» داخلي ، يعدّل فيه صورة مسقط لتغدو قريبة
- ١٨ الشبه بصورة قريته التي أتى منها ، فاختار لسكنائه أقرب بقاع
- ١٩ مسقط شبيهاً بتلك القرية : «والسبب الثاني الذي أوجب شكر
- ٢٠ الله أنّ المنطقة التي أمام البيت ظلّت كما هي ، وسمح لها أن
- ٢١ تبقى كما كانت ، منطقة أحراش ممتلئة بأشجار سمر مختلفة

- ١ الأحياء وشجر أراك ملتف على بعضه ، الشيء الذي جعله ،
- ٢ إلى حد ما ، يشعر باستمرار أنه لم يفارق تمامًا قريته البعيدة
- ٣ الغارقة بين قمم جبال قاسية وعالية» (٧٧) .
- ٤ وللرواية تركيز خاص على مكان معين ، هو الجسر الذي
- ٥ سبقت الإشارة إلى علاقته بالخلاص ، أي بـ «التجاوز» .
- ٦ هذا كله فيما يرتبط بالمكان الروائي ، فإذا انتقلنا بعده إلى
- ٧ الحديث عن الزمان ، وجدنا «كل رواية جيدة لها نمطها الزمني
- ٨ وقيم الزمن الخاصة بها ، وتستمد أصالتها من كفاية تعبيرها
- ٩ عن ذلك النمط وتلك القيم وإيصالها إلى القارئ» (٧٨) . لكننا
- ١٠ لا نود هنا أن نشتغل بالحديث عن الزمن بنحو عام ، وإنما نريد
- ١١ تناوله من الجهة التي ترتبط بموضوعنا حسب ، وهنا نتوقف عند
- ١٢ ظاهرة ملحوظة في الروايات الثلاث ، هي أن الزمن يسير فيها
- ١٣ كلها - إذا استثنينا بدء «شارع الفراهيدي» و«المعلقة الأخيرة»
- ١٤ - سيراً خطياً منتظماً ، لا ينتابه استرجاع للماضي ولا استباق
- ١٥ للمستقبل . وهذا ، وإن بدا نمطاً غير مستحسن أو غير شائع في
- ١٦ أقل تقدير في الكتابات الروائية المعاصرة ، يوحى بأن «التجاوز»
- ١٧ يحتاج دوماً إلى مثابرة دائبة ، وانتظام ومواصلة في السعي ، بلا
- ١٨ توقف أو انحراف أو تلوؤ في المسير .
- ١٩
- ٢٠ -٤- إبطاء حركة السرد:
- ٢١ يشعر قارئ «الشيخ» بأن في الرواية إثقالاً متعمداً لها

- ١ بأحداث وتفصيلات لا يحتاج إليها بناؤها الفني ، من قبيل
- ٢ ميل أم سلمى إلى الشيخ ^(٧٩) ، والتعرض لأوضاع مرتبطة
- ٣ بأبيها وطريقة موته ^(٨٠) ، إضافة إلى تفصيلات كثيرة تتعلق
- ٤ بأقاربها في الغرب ^(٨١) .
- ٥ وشبيه بهذا ما يجده قارئ «شارع الفراهيدي» أيضاً ، فثمة
- ٦ أحداث وقضايا ليس من الواضح مدى تأثيرها في حبكة الرواية
- ٧ وبنائها الفني ، ومن ثمّ مدى أهميّة وجودها أصلاً ، مثل
- ٨ الحديث عن أحوال حسيب شاكر ^(٨٢) ، ومثل الحديث الطويل
- ٩ عن مرض غيلان ^(٨٣) .
- ١٠ وإذا كان باختين يرى أنّ الرواية «لا تصور إلا اللحظات
- ١١ الاستثنائية غير العادية في حياة الإنسان ، والقصيرة جداً
- ١٢ بالنسبة لمجموع الحياة الطويل ، لكن هذه اللحظات تحدد الصورة
- ١٣ النهائية للإنسان نفسه ، كما تحدد طابع حياته التالية
- ١٤ كلها» ^(٨٤) ، فإنّ وجود كل تلك التفصيلات التي لا تدعو إليها
- ١٥ حاجة ما في الروايتين ليشير إلى وجود رغبة لدى المؤلفين في
- ١٦ إبطاء حركة السرد الروائي .
- ١٧ مثل هذا الإبطاء لحركة السرد موجود في «المعلقة الأخيرة»
- ١٨ كذلك ، لكنّه لا يعتمد على وسيلة ذكر التفصيلات الزائدة ،
- ١٩ بل يعتمد على وسيلة أخرى تتمثل في الإكثار من ذكر خواطر
- ٢٠ عبدالله بن محمد وتأملاته الداخلية ، «إنّ البطل لم يكن يعي
- ٢١ شيئاً ؛ كان غارقاً في عالمه الداخلي ، هذا العالم الذي لم يخرج

- ١ منه إلا قليلاً ، فهو مع مشاعره وأحاسيسه الداخلية أكثر مما هو
- ٢ مع الناس في العالم الخارجي»^(٨٥) . ومن الواضح أنّ التعرّض
- ٣ لذكر الخواطر النفسانية يوقف حركة السرد الروائي ، ويوضح
- ٤ صاحباً «عالم الرواية» هذا بقولهما : «أمّا خواطر الشخصية
- ٥ فإنها بإيقافها القصة تحذف الزمن ؛ لأنها تثبتّ الصور في نوع
- ٦ من الأبدية . وفي هذه الحالة تمر الرواية ، كما يبين ذلك جيارار
- ٧ جينيت بصورة جيدة ، من مرتبة السرد إلى مرتبة التأمل»^(٨٦) .
- ٨ إنّ إبطاء حركة السرد - بأية وسيلة تحقق - يبدو متلائماً
- ٩ مع طبيعة «التجاوز» التي لا تتناسب مع العجلة والسرعة ؛
- ١٠ «فالتجاوز» ، على الرغم من احتياجه إلى المثابرة والانتظام كما
- ١١ تقدّم في المحور السابق ، لا يؤتي أكله إلا مع الأناة والصبر .
- ١٢
- ١٣ -٥- اللغة الشعرية:
- ١٤ إذا كان من الملاحظ على الرواية الحديثة عامةً أنها
- ١٥ «شديدة الحرص ، على عهدنا هذا ، على أن تكون لغة كتابتها
- ١٦ مثقلة بالصور الشعرية الشفافة»^(٨٧) ، فإنّ هذا لا ينفي حقيقة
- ١٧ كون الروايات الحديثة متفاوتة فيما بينها في درجة حضور اللغة
- ١٨ الشعرية في كل منها ، وهذا ظاهر في الروايات التي هي بين
- ١٩ أيدينا ؛ ففي «المعلّقة الأخيرة» يبدو واضحاً «اعتماد الكاتب
- ٢٠ لغة سردية تقترب من الفضاء الشعري»^(٨٨) ، وهي لغة تتوافق
- ٢١ جداً مع انشغال الرواية ببيان الحالة النفسية الداخلية

- ١ للشخصية الرئيسة ، دون أن تنكفى على ذاتها مهتمةً برسم
- ٢ الصور الفنية المتتابعة التي لا يراد منها سوى الإبهار والإدهاش
- ٣ كما هي الحال في بعض الروايات المعاصرة التي يجعلها
- ٤ اهتمامها بالشعرية تتناسى وظيفتها الأساس المتمثلة في
- ٥ السرد . وهذا نموذج من هذه اللغة : « كان يعرف أنه إنَّما يحاول
- ٦ أن يقيم حججاً واهية ليثبت لها ولنفسه أن شيئاً لم يتغير فيه ،
- ٧ وأنه يمتلك كامل قواه العقلية هذا الصباح . بيد أنه يعرف تماماً
- ٨ أن ذلك أمر مشكوك فيه ، إنَّه متغير قليلاً ، بل هو متغير أكثر
- ٩ من ذلك ، متغير جداً ، ولعلَّه لا يزال يتغير حتى الآن في
- ١٠ داخله» (٨٩) .
- ١١ وتبدو لغة الروايتين الأخيرين أقلَّ صلةً بالشعرية ، مع أنَّ
- ١٢ هذه الصلة لا يمكن نفيها من أساس ، فهي تتبدى في مواضع
- ١٣ مختلفة من الروايتين ، بدرجات متفاوتة . نقرأ في «الشيخ»
- ١٤ مثلاً : «مركبات فارهة متقاطرة . رجال ونساء وجوههم مترعة
- ١٥ نعيماً ووسامة وسماحة ، يترجلون في أزياء أنيقة لامعة . نزلت
- ١٦ هي . ترجل هو . دخلا وذراعها نائمة فوق ذراعه» (٩٠) .
- ١٧ ونقف في «شارع الفراهيدي» عند هذا المقطع : «ووسط
- ١٨ هذه الفوضى الصغيرة اللذيذة كانت ربة الجمال تحوم في فضاء
- ١٩ المكان ، فاردة ذراعيها . كان ثمة عناق طويل ، أثير وحميمي .
- ٢٠ وكانت ثمة رغبة متبادلة ، جامحة كفرس لم تروِّض» (٩١) .
- ٢١ إنَّ حضور اللغة الشعرية متوافق كل التوافق مع «التجاوز» ،

١	من جهة جنوح كل منهما إلى تخطي الواقع ؛ «فالتجاوز» ما هو
٢	إلاّ تعال على الواقع وتخطّ لكل ما فيه من وجوه ضعف
٣	وتراجع ، واللغة الشعرية إنّ هي سوى تخلّص بياني من إسار
٤	لغة التخاطب اليومي التي لا ترمي إلا إلى التبليغ والإيصال .
٥	إنها اللغة التي تستعين بالخيال الخلاق ، واللفظة المنتقاة
٦	بعناية ، والصياغة الجمالية المؤثرة ، والممزجة بعاطفة إنسانية
٧	صادقة ؛ لتسمو بكل ذلك وترتقي إلى مدارج لا ترتقي إليها
٨	اللغة اليومية العادية .
٩	
١٠	
١١	
١٢	
١٣	
١٤	
١٥	
١٦	
١٧	
١٨	
١٩	
٢٠	
٢١	

الهوامش

- ١
- ٢
- ٣ (١) ابن منظور المصري : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، د.ت ، مادة «جوز» .
- ٤ (٢) منير البعلبكي : موسوعة المورد ، دار العودة ، بيروت ، د.ت ، ج ١٠ ، ص ١٨-
- ٥ ١٩ . وحول هذا المذهب الفلسفي يراجع أيضاً : مراد وهبة : المعجم الفلسفي ،
- ٦ ط ٣ ، دار مأمون ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ١٠٣-١٠٦ ، وجميل صليبا : المعجم
- ٧ الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٢٩٧-
- ٨ . ٣٠٠
- ٩ (٣) تيودور مازيلو : «الكاتب والوجود» ، ضمن : الأدب وقضايا العصر (مجموعة
- ١٠ مقالات نقدية) ، ترجمة عادل العامل ، مراجعة يوسف ثروة ، دار الرشيد
- ١١ للنشر ، بغداد ١٩٨١ ، ص ٢١ .
- ١٢ (٤) سعود بن سعد المظفر : الشيخ ، مطبعة البستان ، مسقط ١٩٩١ م ، ص ١٨ .
- ١٣ (٥) مبارك العامري : شارع الفراهيدي ، د.ن ، د.م ١٩٩٧ ، ص ١٩ .
- ١٤ (٦) حسين العبري : المعلقة الأخيرة ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ٢٠٠٦ م ،
- ١٥ ص ٧ .
- ١٦ (٧) الشيخ ، ص ٣٨ .
- ١٧ (٨) شارع الفراهيدي ، ص ١٢ .
- ١٨ (٩) سافو ستيانوف : «نظرية الانعكاس والفتون» ، ضمن : البيولوجي والاجتماعي
- ١٩ في الإبداع الفني ، ترجمة محمد سعيد مضية ، دار ابن رشد ، عمّان ١٩٨٦ م ،
- ٢٠ ص ١٢٢ .
- ٢١ (١٠) شارع الفراهيدي ، ص ١٧ .
- (١١) المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .

١	(١٢) المعلقة الأخيرة ، ص ٥ .
٢	(١٣) المصدر نفسه ، ص ٦ .
٣	(١٤) دراكوميير أسينوف : «الإنسان والقدر في الأدب» ، ضمن : الأدب وقضايا
٤	العصر ، ص ٥٣ .
٥	(١٥) الشيخ ، ص ١٨ .
٦	(١٦) المصدر نفسه ، ص ٦١ .
٧	(١٧) المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
٨	(١٨) المصدر نفسه ، ص ١٠٢ .
٩	(١٩) شارع الفراهيدي ، ص ١٣ .
١٠	(٢٠) المصدر نفسه ، ص ٢٢ .
١١	(٢١) المعلقة الأخيرة ، ص ١٠ .
١٢	(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٥ .
١٣	(٢٣) المصدر نفسه ، ص ٦٥ .
١٤	(٢٤) أحمد الطريسي : «المعلقة الأخيرة لحسين العبدي» ، مجلة نزوى ، العدد
١٥	الخمسون ، إبريل ٢٠٠٧ م ، ص ٢٤٥ .
١٦	(٢٥) الشيخ ، ص ١٦-١٧ .
١٧	(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٢٣ .
١٨	(٢٧) شارع الفراهيدي ، ص ١٤ .
١٩	(٢٨) المصدر نفسه ، ص ١٨-١٩ .
٢٠	(٢٩) المعلقة الأخيرة ، ص ٣٨ .
٢١	(٣٠) الشيخ ، ص ٣٨ .
	(٣١) المصدر والصفحة .

. ٢٠ (٣٢) شارع الفراهيدي ، ص	١
. ٦٠-٥٩ (٣٣) المصدر نفسه ، ص	٢
. ٨٢ (٣٤) المصدر نفسه ، ص	٣
. ٦٥-٦٤ (٣٥) المصدر نفسه ، ص	٤
. ٦٣ (٣٦) المعلقة الأخيرة ، ص	٥
. ٦٦ (٣٧) المصدر نفسه ، ص	٦
. ٣٨ (٣٨) الشيخ ، ص	٧
. ٩٧ (٣٩) المصدر نفسه ، ص	٨
. ١٠٢ (٤٠) المصدر نفسه ، ص	٩
. ١٠٣ (٤١) شارع الفراهيدي ، ص	١٠
. ٣٦ (٤٢) المصدر نفسه ، ص	١١
. ٣٨ (٤٣) المعلقة الأخيرة ، ص	١٢
. ٥٠ (٤٤) المصدر نفسه ، ص	١٣
. ٤٢ (٤٥) المصدر نفسه ، ص	١٤
. ٩١ (٤٦) الشيخ ، ص	١٥
(37) Barbara Michalak-Pikulska: Modern Poetry and Prose of Oman	١٦
(1970-2000), The Enigma Press, Krakow, Poland 2002, P. 184.	١٧
. ٨١ (٤٨) شارع الفراهيدي ، ص	١٨
. ٩٥ (٤٩) المصدر نفسه ، ص	١٩
. ٤١ (٥٠) المعلقة الأخيرة ، ص	٢٠
. ٤٧ (٥١) المصدر نفسه ، ص	٢١
. ٥٠ (٥٢) المصدر نفسه ، ص	

١	(٥٣) المصدر نفسه ، ص ٥١ .
٢	(٥٤) المصدر نفسه ، ص ٦١ .
٣	(٥٥) المصدر نفسه ، ص ٥٧ .
٤	(٥٦) الشيخ ، ص ٤٨ .
٥	(٥٧) المصدر نفسه ، ص ٩٣ .
٦	(٥٨) شارع الفراهيدي ، ص ٣٠ .
٧	(٥٩) المصدر نفسه ، ص ١٨ .
٨	(٦٠) المصدر نفسه ، ص ١٠٣ .
٩	(٦١) المعلقة الأخيرة ، ص ٨-٩ .
١٠	(٦٢) الشيخ ، ص ١٠ .
١١	(٦٣) شارع الفراهيدي ، ص ٤٩ .
١٢	(٦٤) المصدر نفسه ، ص ٥٤-٥٥ .
١٣	(٦٥) محمود المسعدي : السد ، دار الجتوب للنشر ، تونس ١٩٩٢ ، ص ١٣٤ .
١٤	(٦٦) المعلقة الأخيرة ، ص ٥ .
١٥	(٦٧) لكاتب هذه السطور دراسة في هذا المجال عنوانها : «السردي بضمير المتكلم في نماذج من القصة القصيرة العُمانية في التسعينات» ، أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، جامعة اليرموك ، الأردن ، المجلد ٢٢ ، العدد ١/٢٠٠٤ م .
١٦	وقد تقدمت في هذا الكتاب .
١٧	(٦٨) عبدالمملك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ديسمبر ١٩٩٨ ، ص ١٧٧ .
١٨	(٦٩) المرجع نفسه ، ص ٩٣ .
١٩	
٢٠	
٢١	

١	(٧٠) حميد حمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط٢ ، المركز
٢	الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م ، ص ٧٠ .
٣	(٧١) الشيخ ، ص ٧٩ .
٤	(٧٢) المصدر نفسه ، ص ٧١ .
٥	(٧٣) المصدر نفسه ، ص ٧٨ .
٦	(٧٤) شارع الفراهيدي ، ص ٢٠ .
٧	(٧٥) بدر الشيدي : «شارع الفراهيدي ، دلالة الاسم والمكان» ، نزوى ، العدد ١١ ،
٨	يوليو ١٩٩٧م ، ص ٢١٥ .
٩	(٧٦) رولان بورنوف وريال أوثيليه : عالم الرواية ، ترجمة نهاد التكرلي ، دار الشؤون
١٠	الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١م ، ص ١٠٥ .
١١	(٧٧) المعلقة الأخيرة ، ص ٦-٧ .
١٢	(٧٨) أ. أ. مندلاو : الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، مراجعة إحسان عباس ،
١٣	دار صادر ، بيروت ١٩٩٧م ، ص ٧٥ .
١٤	(٧٩) الشيخ ، ص ٢٤ .
١٥	(٨٠) المصدر نفسه ، ص ٣٦ .
١٦	(٨١) المصدر نفسه ، ص ٧٥-٧٩ مثلاً .
١٧	(٨٢) شارع الفراهيدي ، ص ٧٤ و٨٥ .
١٨	(٨٣) المصدر نفسه ، ص ٨٨ .
١٩	(٨٤) ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ،
٢٠	منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٠م ، ص ٤٨ .
٢١	(٨٥) أحمد الطريسي : «المعلقة الأخيرة . . .» ، ص ٢٤٦ .
	(٨٦) بورنوف وأوثيليه : عالم الرواية ، ص ١٢٤ .

١	(٨٧) عبدالمملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص ١٢ .
٢	(٨٨) ناصر أبو عون : «ثنائية حسين العبري (الوخز والمعلقة الأخيرة) ، نص مفتوح
٣	تتشابك فيه السيرة الذاتية مع الحدث الروائي» ، من مدونات «مكتوب» على
٤	الشابكة (شبكة الإنترنت) ، الخميس ٤ أيلول ٢٠٠٨ م .
٥	(٨٩) المعلقة الأخيرة ، ص ٣٦ .
٦	(٩٠) الشيخ ، ص ٩١-٩٢ .
٧	(٩١) شارع الفراهيدي ، ص ١٠٩ .
٨	
٩	
١٠	
١١	
١٢	
١٣	
١٤	
١٥	
١٦	
١٧	
١٨	
١٩	
٢٠	
٢١	

المصادر والمراجع	
	١
١- أسينوف ، دراكومير : «الإنسان والقدر في الأدب» ،	٢
ضمن : الأدب وقضايا العصر ، ترجمة عادل العامل ،	٣
مراجعة يوسف ثروة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١م .	٤
٢- باختين ، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة	٥
يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٠م .	٦
٣- البعلبكي ، منير : موسوعة المورد ، دار العودة ، بيروت ،	٧
د . ت .	٨
٤- بورنوف ، رولان وريال أوئيليه : عالم الرواية ، ترجمة نهاد	٩
التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١م .	١٠
٥- ستينانوف ، سافو : «نظرية الانعكاس والفنون» ، ضمن :	١١
البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني ، ترجمة محمد	١٢
سعيد مضية ، دار ابن رشد ، عمّان ١٩٨٦م .	١٣
٦- الشيدي ، بدر : «شارع الفراهيدي ، دلالة الاسم والمكان» ،	١٤
نزوى ، العدد ١١ ، يوليو ١٩٩٧م .	١٥
٧- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني	١٦
ومكتبة المدرسة ، بيروت ١٩٨٢م .	١٧
٨- الطريسي ، أحمد : «المعلقة الأخيرة لحسين العبري» ،	١٨
مجلة نزوى ، العدد الخمسون ، إبريل ٢٠٠٧م .	١٩
٩- العامري ، مبارك : شارع الفراهيدي ، د . ن . د م . ١٩٩٧م .	٢٠
١٠- العبري ، حسين : المعلقة الأخيرة ، مؤسسة الانتشار	٢١

- ١ العربي ، بيروت ٢٠٠٦ م .
- ٢ ١١- لحمداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد
- ٣ الأدبي ، ط ٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار
- ٤ البيضاء ١٩٩٣ م .
- ٥ ١٢- مازيلو ، تيودور : «الكاتب والوجود» ، ضمن : الأدب
- ٦ وقضايا العصر (مرجع سبق ذكره) .
- ٧ ١٣- مرتاض ، عبدالمالك : في نظرية الرواية ، بحث في
- ٨ تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠) ، المجلس
- ٩ الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ديسمبر
- ١٠ ١٩٩٨ م .
- ١١ ١٤- المسعدي ، محمود : السد ، دار الجنوب للنشر ، تونس
- ١٢ ١٩٩٢ .
- ١٣ ١٥- المصري ، ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ،
- ١٤ د . ت .
- ١٥ ١٦- المظفر ، سعود : الشيخ ، مطبعة البستان ، مسقط ١٩٩١ .
- ١٦ ١٧- مندلاو ، أ . أ : الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ،
- ١٧ مراجعة إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ١٩٩٧ م .
- ١٨ ١٨- وهبة ، مراد : المعجم الفلسفي ، ط ٣ ، دار مأمون ، القاهرة
- ١٩ ١٩٧٩ م .
- ٢٠ 19- Michalak-Pikulska,Barbara: Modern Poetry and Prose of Oman
- ٢١ (1970-2000), The Enigma Press, Krakow, Poland 2002.

	المؤلف:	١
		٢
٣	- دكتوراه في اللغة العربية وآدابها (تخصص الأدب والنقد)	
٤	من جامعة اليرموك بالأردن في ٢٠٠٠ م.	
٥	- عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية وآدابها ، بكلية	
٦	الآداب والعلوم الاجتماعية ، في جامعة السلطان قابوس ،	
٧	مسقط ، سلطنة عمان .	
٨		
٩	- الكتب:	
١٠	* من أين الدرب؟ (قصص قصيرة) ، ١٩٨٦ م .	
١١	* هروب (قصص قصيرة) ، ١٩٨٨ م .	
١٢	* كانت ليلة طويلة (قصص قصيرة) ، ١٩٩٦ م .	
١٣	* علوم البلاغة عند العرب والفرس (دراسة مقارنة) ،	
١٤	٢٠٠٠ م .	
١٥	* نظرات ثقافية (مقالات) ، ٢٠٠٧ م .	
١٦	* نغثات من اللغة والأدب والنقد (مقالات) ، ٢٠٠٧ م .	
١٧	* نافذة على القصة القصيرة الفارسية الحديثة (اختيار	
١٨	وترجمة) ، ٢٠٠٨ م	
١٩	* قراءات شعرية ونثرية (دراسات نقدية) ، ٢٠١٥ م .	
٢٠	* في المصطلح البلاغي والنقدي (دراسات اصطلاحية) ،	
٢١	٢٠١٦ م .	

١	- النقد النصي (دراسات نقدية) ، ٢٠١٧ م .
٢	* له بحوث ودراسات منشورة في مجلات علمية محكمة ،
٣	وشارك في مؤتمرات وندوات مختلفة ، محلية وخارجية ،
٤	وأشرف على مجموعة من رسائل الماجستير والدكتوراه .
٥	
٦	
٧	- العنوان الإلكتروني :
٨	ehsansadiq@hotmail.com
٩	
١٠	
١١	
١٢	
١٣	
١٤	
١٥	
١٦	
١٧	
١٨	
١٩	
٢٠	
٢١	

ISLAMICMOBILITY.COM
IN THE AGE OF INFORMATION
IGNORANCE IS A CHOICE

*"Wisdom is the lost property of the Believer,
let him claim it wherever he finds it"*

Imam Ali (as)