بناء الخطاب في روايات غازي القصيبي

بسمة إبراهيم محمد محمد

الملخص:

وأديبنا غازى القصيبى شخصية عربية متميزة، ومبدع كبير فى مجالات الشعر والرواية والسيرة والمقالة بكل فروعها، كما أنه مبدع فى مجالات الإدارة والتنمية والسياسة، وقد شغل عددًا من المناصب الإدارية والوظيفية والوزارية.

ظل غازى القصيبى السعودى الخليجي يمثل ثقافة اجتماعية وخلقية متكاملة، وقد حظى غازي القصيبى بدراسات عديدة تناولت إنتاجه الأدبى فى الشعر والرواية والسيرة والمقالة، وقد شدنى هذا التعدد إلى دراسة ما كتب عنه فى محاولة لمعرفة الجوانب التى ركز النقاد أضواءهم عليها، خاصة فى الرواية ..... ومن هنا أطرح هذا الموضوع (الحركة النقدية حول روايات غازى القصيبى).

Abstract:

wa'adibuna ghazaa alqusaybaa shakhsiatan earabiatan mutamayizatan, wamubdie kabir faa majalat alshier walriwayat walsiyrat walmuqalat bikuli furueiha, kama 'anah mubdie faa majalat al'iidarat waltanmiat walsiyasati, waqad shaghal eddan min almanasib al'iidariat walwazifiat walwizariati. zala ghazaa alqusaybaa alsaeudaa alkhalijiu yumathil thaqafatan aijtimaeiatan wakhulqiatan mutakamilatan, waqad hazaa ghazi alqusaybaa bidirasat eadidat tanawalat 'iintajah al'adbaa faa alshier walriwayat

walsiyrat walmuqalati, waqad shadanaa hadha altaeadud 'iilaa dirasat ma kutib eanh faa muhawalat limaerifat aljawanib alataa rakaz alnuqaad 'adwa'ahum ealayha, khasatan faa alriwaya ..... wamin huna 'atrah hadha almawdue (alharakat alnaqdiat hawl riwayat ghazaa alqusaybaa).

المقـدمـة:

لا تزال الدراسات النقدية في مجال الأدب مستمرة بلا توقف، لا سيما في مجال الرواية، التي أصبحت منارة أدبية إبداعية، يطوف الباحثون بمداراتها المتعددة والمتجددة يومًا بعد يوم، ليجدوا فيها ملاذًا محببًا، وبحرًا واسعًا، فينقبون في أعماقه عن الدرر المستجدة في كل حين.

لقد تنبه الباحث إلى أن مثل هذه الدراسة لدى أديب كالقصيبي ممكنة جدًا، خاصة مع ما يتمتع به الكاتب من حضور اعتبارى في كافة المجالات الحياتية، فالأديب لم يترك شاردة ولا واردة إلا وتعرض لها في شتى المجالات، حيث الأدب والنقد، والسياسة، والمجتمع، والإدارة، وعلم النفس، والفلسفة، وغير ذلك من مجالات الحياة، عبر سيرته الغنية بالأحداث والتجارب، ولقد لفت الباحث إلى تلك الروايات، المعرفة الكبيرة التي تحتويها، فالمعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة كما يقول ميلان كونديرا.

وأديبنا غازى القصيبى شخصية عربية متميزة، ومبدع كبير فى مجالات الشعر والرواية والسيرة والمقالة بكل فروعها، كما أنه مبدع فى مجالات الإدارة والتنمية والسياسة، وقد شغل عددًا من المناصب الإدارية والوظيفية والوزارية.

ظل غازى القصيبى السعودى الخليجي يمثل ثقافة اجتماعية وخلقية متكاملة، وقد حظى غازي القصيبى بدراسات عديدة تناولت إنتاجه الأدبى فى الشعر والرواية والسيرة والمقالة، وقد شدنى هذا التعدد إلى دراسة ما كتب عنه فى محاولة لمعرفة الجوانب التى ركز النقاد أضواءهم عليها،

خاصة فى الرواية ..... ومن هنا أطرح هذا الموضوع (الحركة النقدية حول روايات غازى القصيبى).

الأهـداف :

يهدف هذا البحث إلى:

١. قراءة الحركة النقدية حول إسهام غازي القصيبي الروائي.

٢. قراءة رؤية النقاد للبناء السردي فى قصص القصيبي .

٣. قراءة البناء الخطابي فى رؤية النقاد فى غازي القصيبي.

٤. التعرف على الجوانب التى تلمسها النقاد فى تشكيله الروائي والجوانب التى لم ينتبه إليها النقاد.

٥. تفتح آفاقا جديدة لدى الباحثين والدارسين.

* **مادة البحث:** الدراسات النقدية التي تعرضت لروايات الكاتب غازي القصيبي.

أ. روايات غازي القصيبي:

١- أبو شلاخ البرمائي. ٢- الجنية. ٣- دتسكو.

٤- رجل جاء وذهب. ٥- الزهايمر. ٦- سعادة السفير.

٧- سلمى[١]. ٨- شقة الحرية. ٩- العصفورية.

١٠- سبعة. ١١- بيت . ١٢- حكاية حب.

(ب) بيئات النقاد:

إن أشد ما يواجه الباحث فى الحركة النقدية حول شاعر ما، الطريقة التى يستطيع من خلالها تصنيف النقاد الذين تناولوا هذا الشاعر، ومن هنا، فإن تصنيفهم حسب البيئات التى ينتمون إليها، ربما تكون الطريقة المثلىٰ للوقوف على ملامح الحركة النقدية المتصلة بالشاعر في بداية الأمر.

إضافة إلى أن تصنيف النقاد حسب بيئاتهم، سيشكل مدخلًا مناسبًا للبحث في الحركة النقدية التي دارت حول شاعر حظي باهتمام نقدي واسع وهو في قمة عطائه وبعد مماته أيضًا.

وعليه، فإن النقاد في دراساتهم لروايات القصيبى ينتمون إلى بيئات نقدية متعددة ومتباينة، وقد أملت عليهم بيئاتهم طبيعة معينة فى كتاباتهم النقدية، لأن كل بيئة من هذه البيئات تخضع لطريقة ومنهج يختلف عما تخضع له البيئة الأخرى، ما يعني أننا سنجد أنفسنا بإزاء دراسات نقدية متعددة المشارب والمناهل، وبذلك نستطيع أن نستشرف المعالم البارزة للنقاد، والتعرف على تصوراتهم النقدية في تعاملهم مع روايات القصيبي.

ومن هذه البيئات:-

أ. البيئة الأكاديمية:

وأقصد بها البيئة الجامعية الأكاديمية والتى يكتب فيها مجموعة من الأساتذة المتخصصين فى علم من العلوم. وكما هو معهود فإن دراسات البيئة الأكاديمية تتسم بالتجربة والأناة، والعمق فى ممارسة التخصص، وذلك بالتحليل والمناقشة بمنهجية علمية وموضوعية محايدة، والانضباط والاتزان في الطرح بلغة رصينة ومكثفة، تنم عن وعي بالكتابة والكاتب.

ومن أمثلة نتاج البيئة الأكاديمية:

١. البناء الفني في الرواية السعودية – دراسة نقدية تطبيقية للدكتور حسن بن حجاب الحازمي.

٢. صورة المرأة في القصة السعودية- بحث علمي يرصد الرؤية الاجتماعية إلى المرأة في أطيافها المختلفة في القصة والرواية السعوديتين للدكتور محمد بن عبد الله الغوين.

٣. شخصية المرأة في روايات غازي القصيبي للدكتور حميدان أقطيش الشرفات.

٤. قراءة في عتبات روايات غازي القصيبي للدكتورة ملحة بنت حمود نويحي الحربي.

ب. بيئة طلبة الدراسات العليا:

وأقصد بها بيئة الطلبة من الدراسات العليا في الجامعات، مِمَّن يعدون أنفسهم بإشراف أساتذة متخصصين للحصول على درجتي الماجستير والدكتوراة، وتتسم دراسات هذه البيئة — عادة — بالشمولية والدقة، وتخضع لمنهجية واضحة، وصارمة في تناول الموضوع المدروس.

ومن أمثلتها:

١. تعالق الرواية مع السيرة الذاتية .. الإبداع السردي السعودى أنموذجًا- رسالة دكتوراة لعائشة بنت يحيى بن عثمان الحكمى.

٢. الرواية عند غازى القصيبى.. دراسة نصية- رسالة الماجستير للطالبة عيضة بنت محمد بن خضر القرشي.

ج. بيئة الصحفيين:

لا تزال الصحافة السعودية- كغيرها من المؤسسات — تسهم في تقدم الحياة الفكرية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والأدبية في المملكة العربية السعودية، وتؤدي أدوارًا مهمة في تثقيف القارئ بكافة مستوياته الفكرية والعلمية، ليواكب أحداث عصره، ويكون على وعي تاريخي بكل ما يستجد ويطرأ من مراحل التغيير والتي تعد سنة من سنن الله فى كونه.

والحقيقة أن البيئة الصحفية السعودية لم تَخْلُ من الكتاب المتخصصين، وغير المتخصصين الأكاديميين، والمتذوقين من أصحاب الأقلام الذين اشتهروا إعلاميًا في هذا المجال أو غيره، فدرسوا

الأدب ونقاده – وهم من نتطلع إليهم، وخصوصا الذين يكتبون عن الشعر، من هذه البيئة وأمسكوا بلجامها مثل المتخصصين، ومنهم من أفلت منه لجامها لانطباعيته وذاتيته المفرطة نحو ما يقرأ أو يكتب دون مبرر أومسوغ.

ولعل طبيعة الكتابة في البيئة الصحفية تفرض على الكاتب نمطا معينًا من الكتابة تعارف الناس عليه، فمما يكتب عن روائي ما لا يعدو أن يكون مقالًا نقديًا، لا يتجاوز عمودًا في صفحة، أو صفحة قائمة برأسها، أو صفحات معدودة، ما يوجب على ناقد الرواية أن يختصر ويكشف ما يكتب بطريقة تقتضيها طبيعة الكتابة الصحفية.

وهناك العشرات من المقالات التى تنتمى إلى هذه البيئة، وتتضح من خلال طبيعة كتاباتها، وهى دراسات نظرت في روايات القصيبى قبل وفاته وبعدها.

ومن أمثلتها:

١. أبحاث ندوة غازى القصيبى الشخصية والإنجازات (محور الرواية).

٢. أبحاث ندوة غازى القصيبى (محور الفكر والسيرة الذاتية).

على أن مجموع هذه الأبحاث لا يخلو من نقاد أكاديميين جنبًا إلى جنب مع نقاد صحفيين أو متذوقين للأدب أو هواة.

أسبـاب اختيـار الموضوع :

١. مكانة القصيبى بوصفه من أبرز أعلام الأدب فى المملكة العربية السعودية، الأمر الذى أعطى لآرائه كثيرًا من الأهمية نظرًا لصدورها ممن له باع طويل فى الأدب وفى السياسة وفى الإدارة وغيرها من الميادين الحياتية.

٢. غزارة إنتاجه المعرفي، والأدبى بشكل خاص، فللكاتب ما يربو على السبعين مصنفا فى شتىٰ المجالات الأدبية الفنية والمعرفية، وما تضمنته من آراء ومواقف تبين مكانة الرجل الاعتيادية فى شتىٰ ميادين المعرفة والأدب.

٣. الإعجاب بالكاتب وإسهاماته الأدبية في مجال الشعر والرواية خاصة.

٤. رغبة الباحثة فى الاطلاع على الحركة النقدية حول روايات غازي القصيبي وتقييم إبداعه، لأن دور الناقد إبراز محاسن المبدع وجمالياته وتمييز مناطق الضعف والقوة في نسيج إبداعه الروائي، فدور الناقد إذن تقويمى وتقييمى، وهذا الدور بالنسبة للمتلقي يمثل شعاع النور الذى يضئ له غياهب العملية الإبداعية فيستطيع أن ينهل من صافي معينها الإبداعى، ويتجنب ما علق بهذا المعين من شوائب الإسفاف والخلل.

منهــج البحث:

ينطلق منهج البحث من المنهج البنائي الذى ينطلق من النص الروائي فيشمل بناءه ودلالته، أى يعالج بناء الحكاية من شخوص وأحداث وعقدة وحل وزمان ومكان تناولت الخطاب عند غازى القصيبى وهو يتمثل فى:-

١. ثنائية الخطاب الروائى والشعرى.

٢. ثنائية اللغة (الفصحى والعامية).

٣. ثنائية الثقافة (ثقافة نخبوية عالية وثقافة شعبية).

إن البحث يتناول الحركة النقدية حول غازى القصيبى، وقد توزعت على هذه البنيات النصية كما يتطلبها منهج البنائية، وهو أحد المناهج الشكلية الحديثة مستعينة بالدراسات النقدية التى تسير فى هذا الاتجاه، مثل دراسة حميد لحميدانى (بنية النص السردى) وكذلك دراسة رولان بارت (النقد البنيوى للحكاية).

شعـرية الخطـاب السـردى عنـد غـازى القصيـبى:

تعتبر ثنائية؛ الشعر والنثر، من أهم القضايا الأدبية التى أثارت جدلا عنيفا بين النقاد قديما، وكانت المعركة بين الطرفين سجالًا لا إلى طرف الشعر، باعتباره فن العربية الأول، ولا إلى طرف النثر باعتباره، النوع الذى نزل به القرآن، وظلت هذه المعركة حتى القرن التاسع الهجرى، والذى ألف فيه القلقشندى كتابه "صبح الأعشى فى صناعة الإنشا" وتكلم عن فضيلة الشعر وفضيلة النثر، .... وختم كلامه بقول أبى هلال العسكرى، (قال فى الصناعتين: "ومع ذلك فإن أكمل صفات الخطيب والكاتب أن يكونا شاعرين كما أن من أتم صفات الشاعر أن يكون خطيبا كاتبا)[1].

ولعل مقولة العسكرى هذه ظل صداها يتردد فى الأوساط الأدبية ردحًا من الزمن، حتى خرج علينا أدباء يحملون الصفتين ويمتلكون الأداتين، وبالرغم من شأنهم هذا، إلا أن الصراع الفطرى، والميل الغريزى، ظل يؤجج القضية مرة أخرى، والذى يثير الإشكال ويحدث البلبلة أن من أثاروا هذه القضية يناقض ظاهر قولهم باطن أفعالهم، هم يميلون نحو الشعر وقلمهم يجنح نحو النثر، ويظهر فيه البراعة.

والمعنى من هؤلاء هو "عباس محمود العقاد" وهو يسرد لنا موقفا دار فى بيته، حين راح أحد أصدقائه يجول ببصره فى مكتبة العقاد وقال: "ما أصغر نصيب القصص من هذه الرفوف! ليعلن بهذه المقولة تفجر قضية الشعر والنثر وانبعاثها من جديد يجيب العقاد: (قلت: نعم. وإنه لو نقص بعد هذا لما أحست نقصة لأننى – ولا اكتملت الحق – لا أقرأ حيث يسعنى أن أقرأ كتابا أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خير ثمار العقول. قال: كيف؟ أليس فى الرواة والقصاصين عبقريون نابهون كالعبقريين النابهين فى الشعر وسائر الآداب؟ قلت: بلى، ولكن الثمار العبقرية طبقات على كل حال، وقد يكون الرواية أخصب قريحة وأنفذ بديهة من الشاعر أو الناثر البليغ، ولكن الرواية تظل بعد هذا فى مرتبة دون مرتبة الشعر ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور. والمثل هنا أقرب إلى الإيضاح من سوق القضية بغير تمثيل: إن الحديقة التى تنبت التفاح لا يلزم أن تكون فى

خصبها ووفرة ثمراتها أو فى من الحديقة التى تنبت الجميز أو الكراث. ولكن الجميز والكراث لا يفصلان التفاح وإن نبتا فى الأرض أخصب من الأرض التى تنبته وتزكيه. ونحن نقرأ القصص التى تجود بها قرائح العباقرة من أمثال ديكنز وتولستوى ودسنينسكى وبورجيه وبروست وبيراندلو فتؤمن بتلك العبقريات التى لا تجارى فى هذا المضمار. ولكن إيماننا بها لا يلزمنا أن نضع القصة فى الذروة العليا من أبواب الأدب، ولا يمنعنا أن نقدم عليها غيرها فى التقدير والتمييز)[٢] والعقاد فى الفصل بين الشعر والنثر يعتمد الأداة بالقياس إلى المحصول.

(فكلما قلت الأداة وزاد المحصول ارتفعت طبقة الفن والأدب وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال إلى النزول والإسفاف وما أكثر الأداة وأقل المحصول فى القصص والروايات؟ إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذى يعطيكه بيت كهذا البيت!

وتلفتت عينى فمذ بعدت عنى الطلول تلفت القلب

..... لأن الأداة هنا موجزة سريعة والمحصول مسهب باق، ولكنك لا تصل فى القصة إلى مثل هذا المحصول إلا بعد مرحلة طويلة فى التمهيد والتشعيب، وكأنها الخرنوب الذى قال التركى عند – فيما زعم الرواة – إنه قنطار خشب ودرهم حلاوة!)[٣] .

وواقع العقاد يؤكد ما ذهب إليه واقتنع به فما أكثر دواوينه وما أقل رواياته ...) عشرة دواوين ورواية واحدة هى "سارة" وتنسحب فكرة العقاد هذه إلى رجل آخر ثنائى الإبداع يكتب الشعر والرواية، إلا أن محصوله فى الرواية كثير بالنسبة إلى شعره، وإن كانت فكرة العقاد تراوده وتداعب خياله فلا يكاد يبرحها؛؟ ومبدعنا ثنائى الإبداع هو الدكتور غازى القصيبى الذى ترجم مقولة العقاد (إن بيتا من الشعر الجيد يزيد محصوله عن خمسين صفحة من القصة) فَهُوَ لا يقدم فصلا من فصول روايته "شقة الحرية" إلا وصدره ببيت من الشعر، ولا عملا روائيا إلا وصدره ببيت من الشعر يوجز مضمون هذا العمل كله.

إن فكرة العقاد عن الشعر ومحصوله المكثف، انسحبت على القصيبى وآمن بها وسطرها فى رواية شقة الحرية من خلال حوار دار بين "عبد الرؤوف" و د. "طه حسن" (سأل عبد الرؤوف:

– يا دكتور طه! لقد كتبت كل أنواع الأدب، فما هو أقربها إلى قلبك؟

– قد لا تصدق. أقربها إلى قلبى الشعر ولكن حاله معى كحاله مع الخليل بن أحمد، "يأبانى جيده، وآبى رديئه"، ولهذا طلقته بلا رجعة.

– لم الشعر بالذات يا دكتور طه؟

– لأنه قمة التركيز. فى بيت واحد تجمع خلاصة عمر كامل. بوسع المرء أن يؤلف كتابا كاملا عن بيت المعرى:

تَشتاقُ أيّارَ نفوسُ الوَرَى وإنّما الشّوْقُ إلى وَرْدِهِ

وواضح من الحوار أن كلا من العقاد وطه حسين يركز على كثرة المحصول مع قلة الأداة، والقصيبى إذ يورد مثل هذا الحوار إنما يغازل العقاد ورأيه، وليس ببدع أن يرد مشهد العقاد بعد مشهد طه حسين".

والقصيبى كشاعر وروائى تراوده هذه الحقيقة وتطل بوجهها فى عمله الروائى كلما أحس ببعدها أو افتقد تركيز محصولها فى خضم الإسهاب الروائى (إن مجرد تضمن النص الروائى نصا شعريا – حتى ولو كان بيتا واحد – يعنى إسهاما فى إشاعة المناخ الشعرى)[٤] .

وقد تعرضت الدكتورة عائشة الحكمى لفكرة إشاعة المناخ الشعر – فى الرواية عند غازى القصيبى قائلة: (يتجلى ولاء "القصيبى" للشعر من خلال استحضاره فى سياقات كثيرة، مثل قول الشاعر:- ((كما انتفض العصفور بلله القطر)). للتعبير عن موقف لا تحسد عليه الشخصية/ عبد الكريم الذي افتقد السيطرة على حركة جسده اللاإرادية في لحظة من لحظات الهياج العاطفي

الذي اجتاحه حين وقع نظره على صاحبته، وقد وصف المبدع مظاهر ذلك الهياج روائيًا ((اصطكاك الركبتين، ثم انطباق الكتفين، ثم الهزة التي تعتري الكتفين ..).

أرى مجئ شطر البيت على لسان (عبد الكريم) في غير محله، فالمبدع/ الراوي، هو الذي تعمد دعم الموقف شعرًا، وكأنه لا يثق في إيصال الصورة كما ينبغي إلا إذا حملت على غمامة الشعر.

ويوظف (القصيبي) رموز الشعر العربي الموروث مثل (أبو نواس) و(المعري) باستحضار الجوانب الفكرية والشعرية في شخصيتيهما، وعلى الأخص الفكرية في الكشف عن نماذج للموجة الجديدة لتفكير الشباب العربي في زمن أحداث الرواية، من خلال نموذج (يعقوب) حين جرب اعتناق (الفكر الوجودي)، فتعلق بأفكار (أبي نواس)، فنظر إليه على أنه شاعر عابث ماجن، كما قال (رؤوف)، وهذا من الزاوية الشعرية، أما من الزاوية الفكرية فهو فيلسوف على مستوى (سارتر)، وكذلك (المعري) مثال للوجودية استحضر على ذلك قوله:-

أفيقوا.. أفيقوا.. يا غواة .. فإنما ديناتكم مكر من القدماء

يعبر عن إساءة ظن (المعري) بالقدماء، فيرى أنهم ينتحلون الأبناء لاكتساب العيش.

وحين انتهت مرحلة الوجودية عند (يعقوب)، أدرك أن اتخاذه (أبا نواس) مثالًا يحتذى في غير موضعه، سواء شعره، أو فكره ثم يعود (يعقوب) إلى (أبي نواس)، بعد أن عاش في منفاه (بيروت) التناقض والعجز في التفكير العربي، واكتشف صواب (أبي نواس) في الموقف نفسه قائلًا له:- يا ابن هاني:

اسقني حتى تراني أحسب الديك حمارًا

وتظهر نصوص الشعر الحديث ممثلة في قصيدة (الأطلال). تتقاطع الرواية معها في أمرين:

- الإيحاء باستعارة اسم (فؤاد) ((يا فؤادي)).

– احتواؤها على دلالة العلاقة الهشة بين (فؤاد)، وصاحبته (شاهيناز) والذي كان خيالًا في خيال، ثم تحول إلى أطلال.

وللقصيبي قصة مع القصيدة وشاعرها، أظهرها في كتابه (سيرة شعرية) قائلًا :– ((في حوالي السادسة عشرة، اكتشفت إبراهيم ناجي وبدأ إعجابي الشديد به...).

وتضاعف تعلقه بهما بمرور الزمن، برز صدى ذلك فى كتابه (قصائد أعجبتنى حيث تتصدر القصيدة الكتاب بعد (المتنبي) مباشرة. ويمضي (القصيبي) في تحاوره مع الشاعر والقصيدة على امتداد تجربته الشعرية من خلال قصيدته (صدى من الأطلال)، حاكى فيها (الأطلال)، محاكاة خاصة كما يقول (علوي الهاشمي) ، هذا النوع من المحاكاة سماه (محمد مفتاح) كما سبق المحاكاة التامة.

وها هو يستحضر القصيدة في الرواية لتأكيد وتأصيل تعلقه بها، وقد حاول الباحثون كثيرًا أمام هذه العلاقة بين القصيبي) و (الأطلال)، مثل (علوي الهاشمي)، حين قال:– ((ويبدو أن في ... (الأطلال) روحًا قد سرت في أعماق (غازي) منذ وقت مبكر، وهي روح تتجاوز الجانب الفني وتخترق حواجز اللغة...)).

وقد استطاع (القصيبي) التفاعل مع النصوص الشعرية، من خلال المستويات الثلاثة للتفاعل النصي، وما سبق يمثل المستوى الخارجي والداخلي. أما المستوى الذاتي، فقد ظهر في الرسائل المتبادلة بينه وبين الشاعرة الكويتية/ ليلى الخزيني، إذ كانت رسائلها إليه شعرية ونثرية، أما رسائله إليها فنثرية، وما جاء في رسائلها على مستوى الشعر العمودي قولها في مقطوعة من ثلاثة أبيات تخاطب فيها البطل/ فؤاد:–

ألقلبي أنت؟ أم للأخريات؟ أيها المانع حتى النظرات

وفي رسالة أخرى تقول:

يا شبح القُلوع

يا أيها الغواص في الأعماق

وتقول في مقطوعة أخرى:

هو في أحلامها ضوء النهار

وسني البدر. وموسيقى الهزار

أكاد ألمس إحساس وروح وصوت (القصيبي)، تحيط بهذه المفردات والمعاني، وما اسم (ليلى) – كما أرى – سوى إيهام بغير الحقيقة، اختلقه ليتحاور معه، ولا أستبعد ظهور هذه الشخصية في حياة المبدع بجوانبها الإبداعية المذكورة، فمن المحتمل أن يكون دورها في النص قريب الشبه بواقع حدث. لكن لا يمكن أن يكون النص الروائي قادرًا على التزام الحقائق حتى على مستوى العبارة الصادرة عن الشخصية، أو المشهد الواحد، لابد من إظهار الصناعة الأدبية فيه، وقد يكون اختيارها لأداء دور المرسل إليه، كنوع من التلفيق بين الشخصية والنص الداخل والنص المدخول فيه، ليمنح المبدع نفسه المجال ليبرز إبداعاته الشعرية والقصصية، وليكون هو أيضًا موضوع القصائد، فإذا لم يلجأ إلى هذه الحيلة، كيف يتسنى له خلق مشهد يعبر فيه عن سعادته، حين أصبح موضوعًا للشعر، بعد أن كان الآخرون موضوعًا لأشعاره.

ويبدو أن (القصيبي) الشاعر ظل وفيًا (للقصيبي) الروائي، يسانده و يتفاعل معه نصيًا في مهمته، فحيثما تأزم وضعه ارتفع صوت الشعر ولخص القضية) .

واضح أن القصيبى يحرك الفكر العقائدى والفلسفى من خلال أداته الأثيرة لديه، وهى الشعر، فقد أنطق جميع شخصياته فى (شقة الحرية) شعرًا حتى النساء والعاهرات، مما لفت انتباه النقاد إلى مبالغته فى هذا التصرف وإسرافه فى استخدام هذه الأداة.

تقول الدكتورة عائشة الحكمى: (أرى مجئ شطر البيت على لسان (عبد الحكيم، فى غير محله)، وتقول أيضا: (أكاد ألمس إحساس وروح وصوت (القصيبى)، تحيط بهذه المفردات والمعانى، وما اسم (ليلى) –كما أرى – سوى إيهام بغير الحقيقة، اختلقه ليتحاور معه).

إذ من يتلبس بغلالة الشعر ذاتى الوهج المشع والمحصول المكثف والتركيز، يصعب عليه التحلل منها طفرة ودون تدريب، كانت " شقة الحرية" للقصيبى باكورة إنتاجه الروائى أطل عليها وهو متلبس بروح الشعر غارق فى لجته، لذلك لم ينج فصل من فصول تجربته الأولى من بلل هذه اللجة، فتراه إما مُصَدِرًا بشعر، أو متمثلا على لسان شخصياته، أو منشأ شعرا لذاته على لسان أحد شخصياته مثل ما أنشأ على لسان "ليلى الخزينى".

والقصيبى فى هذا الأمر ليس ببدع فالتجربة الشعرية لها سطوتها وقوة تأثيرها (وهناك شعراء آخرون، نفترض أنهم يرسمون الخطط للشروع فى كتابة رواية، من أجل طرح بعض ما يعجز عنه الشعر. ويندر أن ينتقل شاعر إلى كتابة رواية، دون أن ينقل إلى تجربته الروائية مقادير من ملامح تجربته الشعرية .....، ربما لأن الشاعر عندما يكتب شيئا غير الشعر، يتعمد أن يكتب الرواية وفق ما يعيه مسبقا من افتراق قوانين الكتابة الشعرية عن سواها من أشكال التجربة الأخرى. ولكن عندما يسترسل الكاتب – الشاعر فى الكتابة، وتتنحى عملية الرقابة الواعية التى يمكن أن تتدخل لوضع الكتابة فى قوالبها الموضوعة والمقررة مسبقا.

من الطبيعى أن تطل التجربة الشعرية برأسها كلما أتيح لها ذلك ..... ومن الطبيعى أن تترك هذه التجارب الشعرية العابرة تأثيراتها فى المستقبل الذين صاروا كتابا – روائيين وغير روائيين – فتظل الهواجس الشعرية كامنة فى الأرضية النفسية، والثقافية للكاتب، إلى أن تجد ما تستطيع الإطلالة منه على عالم الواقع، وعلى المجال الرؤيوى الذى يتم بواسطته مع الآخرين فتتسلل، أو تنتقل، تلك التجارب – الشعرية والشعورية – القديمة إلى بعض الأنماط الكتابية التى ينتجها الكاتب – الروائى فى حالتنا هذه – وهو فى حالة النضج الفنى، تمكنه من استثمار مادته القديمة، بصورة لا تتنافر مع طبيعة النص الذى يتضمنها؛ وما يسهم فى تكريس هذه الحالة أن كتابًا كثيرين – وأشخاصا ليسوا كتابا يحملون تجاربهم الثقافية المبكرة، قيما كثيرة من المرجح، أنها لا تستطيع احتمالها بشكل موضوعى)[٥].

– إن فكرة أن بيتا من الشعر الجيد تساوى خمسين صفحة من القصص الجيد"، وفكرة أن الشعر مبنى على التركيز الشديد"، لم تبرح ذهن القصيبى كشاعر كاتب، بل إنها طغت على تفكيره فغدا يتمثلها تمام التمثيل ويقدم البرهان العملى عليها، وإن لم يقلها صراحة، كالعقاد وطه حسين.

إن رواية العصفورية بتمامها والتى تمثل أزمة العقل العربى وانهزامه بسبب تصدع الواقع العربى، مما جعله على حافة الجنون، يمثلها أو يوازيها مضمونا، قول المتنبى:

وتولوا بغصةٍ كلهم منه وإن سر بعضهم أحيانًا

هذا البيت الذى صدر به القصيبى الرواية، كان بمثابة مقولة أخرى، تضم إلى مقولة العقاد وطه حسين، إن فكرة البيت تحكى المرارة التى يعيشها الإنسان فى واقعه ولا يخرج من هذه الحياة إلا بغصة، لا تطيب له الحياة أبدا لسان حاله كلسان حال البروفيسور، هو أيضا تولى من الدنيا بغصة، وختم الرواية بهذه القصة: (ضيعناك، يابروفسور! والله ضيعناك! ضيعناك!)[٦] .

وهل هناك غضة بعد الضياع!

إن مقولة العقاد. تتحرك فى مخيلة القصيبى لا تبرحه منذ أن قبض على قلم الإبداع الروائى، وهو دائما يتحسس مكانة الشعر ذلك الفن الأثير لديه لأى الوهج وذى التفرد الإبداعى وذى الخصوصية الفنية التى من الصعب أن يدَّعِيهَا أى شخص، أو يحاولها أى دَعِيٍّ، فهو دائما يصدر أعماله الإبداعية، تلميحا بقول العقاد، ومداعبة لفراسة المتلقى، أليس فى قول المتنبى:

لك يا منازل فى القلوب منازل أقفرت أنت وهن منك أواهل

والذى صدر به " شقة الحرية" معنى من معانى فراق الديار والذى ختم به القصيبى " شقة الحرية" (أواه يا قاهرتى! أيتها المدينة التى ضمتنى إلى صدرها الكبير وتبنتنى ..... ينظر فؤاد من شباك الطائرة إلى القاهرة التى بدأت تختفى وراء الأفق ..... ينظر فؤاد إلى المدينة التى اختفت تماما، ولا يرد)[٧] .

أليس معنى كلام القصيبى أن القاهرة لم تفارق خياله ووجدانه، وإن اختفت معالمها أمام عينيه، وهو هو معنى البيت المصدر به الرواية. (قد تمثل خيالك فى قلوب المحبين فكانت لك فيها منازل، غير أنك قد أقفرت من أهلك، أما القلوب فما برحت آهله بك، لأن مثالك لا يزايلها).

فالقاهرة وإن غابت عن الناظرين بعد رحيل أهلها عنها فهى فى القلوب عامرة لا تزال تحتفى بك، وكأن القصيبى ينهى الرواية بما بدأ به وهو بيت المتنبى تلميحا، وتصريحا تنتهى الأحداث بركوب الطائرة كما بدأت بركوب الطائرة، فالبداية والنهاية متساويتان شكلا ومضمونا.

المبحث الثانى: ثنائية اللغة

الشعر والسرد – وجهان للخطاب:

إذا كنا فى المبحث السابق تحدثنا عن ورود التجربة الشعرية فى النص الروائى على استحياء، كأنها تحاول أن تثبت لها حضورا كنوع أدبى، أو تعلن عن هويتها كنوع أدبى يخشى طغيان نوع آخر عليه، فإننا فى هذا المبحث، نتحدث عنه كنوع يقاسم الإبداع الروائى وظيفته، وهذه المقاسمة موروث قديم ورثه القصيبى كما ورث معركة الشعر والنثر، فالأشكال التراثية للقص تنشأ (بوجود ما يشبه الإجماع على أن الكلام لا يجود إلا بالشعر، ولذلك امتلأت مؤلفات الأقدمين بالشعر الذى يخدش السياق النصى حينا، ويوائمه حينا.

وبلغ من تأثير الشعر فى تلك الأثناء، أن كتب التاريخ والسيرة النبوية وقعت تحت هيمنته، حيث عمد مؤلفوا تلك الفترات إلى نظم الشعر ونسبته إلى غير قائله. وبلغ ببعضهم نسبته للجن والغيلان والشخصيات البائدة، بمن فيهم الأعاجم الذين لم يعرفوا شيئا عن العرب وشعرهم، وتابعت "ألف ليلة وليلة" وسواها من الكتب التى تتضمن القديمة تطعيم موادها الحكائية بالشعر .....

وفى هذا الإطار، لابد من الإشارة إلى أن تطعيم الكلام بشعر من خارج النص، لا يعنى ضرورة اتصاف الكلام بالشعرية، بل يمكن تصنيف ذلك داخل أطر التناص وتفصيلاته الكثيرة.

وهذا اللجوء إلى الشعر فى السرود القديمة يشير إلى عمق التأثير الشعرى فى تكويننا الثقافى العربى، من ناحية طبيعة التأليف الثقافية، ومن ناحية التذوق، وانعكاس ذلك على التآليف النثرية التراثية التى امتلأت بالشعر)[٨] .

يطرح هذه القضية الباحث حسين محمد النعمى فى بحث له بعنوان جدل العلاقة بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية مقاربة فى روايتى العصفورية وأبو شلاخ البرمائى، يقول الباحث فى مَعْرِض حديثه عن ورود الشعر بكثافة فى روايتى العصفورية وأبو شلاخ كأنه يقاسم العمل الروائى الحضور. (يحضر الشعر بغزارة في الروايتين، فهل حضوره بدوافع سردية خالصة، أم تعلق بالشعر يستحضره الكاتب/ الشاعر، أم رغبة في خلق نصوص هجينة تؤسس نمطًا من الكتابة السردية الجديدة؟ وأيا تكن الإجابة، فإن المقاربة الأولية تشير إلى أن حضور الشعر جاء منسجمًا مع معطيات السرد في الروايتين، بل جاء بنية متداخلة مع تكوين الشخصيتين. فالشعر قد يبدو مجرد زخرفة وإضافات وصفية، لكنه عندما يُقرأ ضمن سياق التكوين النفسي للشخصيتين يأخذ موقعه ضمن بنية الوصف في الروايتين.

فهذه الزخرفة لا تخلو من توظيف فعال يساعد على تبرير المواقف، وبناء بلاغة ساخرة في ذاتها، وفي مجاورتها للقيمتين المطلقتين للبطلين، الجنون والكذب. فاستدعاء الشعر يخرج عن التوظيف الجمالي، إلى استدعاء الموقف ومنح الشعر مساحة الحاشية النصية ليملأها بما يوازي جنون أو كذب الشخصيتين. فالشعر حالة إنسانية أقرب للبوح منها للتصريح بالحقائق، وفي سياق الكذب والجنون يصبح القول أقرب للبوح، وربما الهذيان الذي يحتاج إلى التأويل.

فالشعر ليس بالقول الناجز، بل معناه مضمر، ومؤجل، واحتمالي، وغير مطلق. من هنا يتحد خطاب الشعر مع خطابي الكذب والجنون، ففي استحضار حالة الكذب، نستحضر المقولة المشهورة: (أعذب الشعر أكذبه)، عطفًا على التسليم بقبول المبالغة في الشعر بوصفها لازمة من أدواته. وفي حضرة الجنون، يصبح الهذيان الذي قد يصيب ويخطئ أمرًا يتماس مع قول الشعر الذي ينافي المألوف ويركن لغريب القول وطريفه.

غير أن ما يجب أن نلفت الانتباه إليه أن حضور الشعر بكثافة عالية في الروايتين يعد ملمحًا بارزًا في الروايتين. أما طبيعة الحضور فيختلف في العملين، ففي "العصفورية" يحضر بصفته الفصيحة، في الوقت الذي يجد الشعر العامي طريقه إلى بنية رواية "أبو شلاخ البرمائي". إن الشعر في ثنايا الروايتين يتحول من سياق القصيدة إلى سياق السرد، إذ يشغل جزءًا من الحيز الوصفي. فالشعر الفصيح في ثنايا "العصفورية" يخرج من فضاء القصيدة بوصفها الغنائي إلى فضاء السرد ليكتسب الوظيفة الوصفية.

وإذا كان شعر "العصفورية" فصيحًا، فهو أيضًا مروي لشعراء آخرين وليس إبداعًا خاصًا بالرواية، وهو ما نجد عكسه تمامًا في رواية "أبو شلاخ البرمائي"، حيث يأتي الشعر في سياق البنية الوصفية للأحداث السردية، وليس من خارجها. فالشعر، في رواية "أبو شلاخ البرمائي"، ربما جاء في معظمه مصنوعًا لأغراض السرد. وهو ما يجعله خطابًا معتمدًا في وجوده على العمل السردي.

ويأتي ولع البطلين برواية الشعر وتداوله علامة مشتركة بينهما، حيث تنطوي بنية الحكي في الروايتين على استراتيجية جلية، وهي رواية الشعر عبر اختلاق أحداث يمكن من خلالها توظيف الأبيات الشعرية مع رواية سير خيالية لكثير من الشعراء غير ما هو معلوم عنهم. وهذه الطريقة تذكرنا برسالة الغفران حيث يتأسس العمل على ابتداع حكايات عن شعراء، جاهليين وغيرهم، تدور في العالم الأخروي، ينجم عنها محاكمة ضمنية لمضمون شعرهم الذي ربما قادهم إلى الجنة أو إلى النار. غير أن استخدام الشعر في "العصفورية" و"أبو شلاخ البرمائي" يأتي لوظائف سردية تشيع فيها أجواء السخرية. كما أن معظم الشعر المروي في "أبو شلاخ البرمائي" موجه للعمل ومواكب للأحداث، بل إنه يأتي تابعًا للسرد بوصفه مادة يمكن أن تكثف المحتوى السردي.

السؤال الافتراضي، ماذا لوتم تجريد الروايتين من الشعر، فكيف تستقيمان؟

إن استدعاء وظيفة الشعر في النصين، يمكن أن يجيب عن فرضية التساؤل. فالدور الوصفي للشعر ينزله في منطقة موازية تمامًا للناحية السردية الحركية، فهو من ضرورات البنية الوصفية التي من خلالها تتقاطع الدلالات السيميائية في تكوين النص.

فالشعر يحضر ملائمًا للحالة الحدثية، ملتصقًا بمنطق الشخصية، بل يُعد لسان حالها. من هنا لم يكن مستغربًا أن يكون الخطاب الشعري في "العصفورية" بالفصحى. فسياق الرواية عربي، ومشكلات الشخصية عربية قومية، إنسانية أخلاقية. من هنا كان الاستخدام الشعري فصيحًا، منسجمًا مع المزاج العام للشخصية الذي تحول الشعر إلى منولوجها وحوارها في سياقات متعددة من الرواية. وعلى العكس من ذلك، يشكل الحضور الشعبي لشخصية "أبو شلاخ " في رواية "أبو شلاخ البرمائي" فضاءً محليًا، رغم تداخلاته مع البعدين العربي والدولي. غير أن البنية السيميائية للشخصية أكدت شعبيتها، واحتياجها لخطاب وصفي ومنولوجي يلتصق بحال الشخصية. من هنا، تأسست فكرة الشعر الشعبي في بناء شخصية "أبو شلاخ" سيميائيًا. فملفوظ الشخصية جزء من طبيعتها وتكوينها الإنساني والاجتماعي. وإشارة في الوقت نفسه إلى درجة الوعي والتمحور حول الذات، وتأسيس مرجعية قريبة من الفضاء الاجتماعي لموضوع الرواية[٩].

طغيان الشعرية:

إذا كنا فى المبحث السابق تحدثنا عن مقاسمة الشعر للسرد وتكميله له وقيامه بوظيفته، فى معرض حدثنا عن تسلل التجربة الشعرية، أو التنوع الشعري إلى عالم الرواية، فإننا فى هذا المبحث نتحدث عنه كعنصر مهيمن طاغى، فى الرواية، بل إن الرواية بأسرها تخدم قضية مهمة وأصيلة فى مضمار الإبداع الشعرى وهى قضية الإلهام التى نسبها العرب قديما إلى الجن فقد (كانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر، وتلقيها إياه وتعينها عليه، وتدعى أن لكل فحل منهم شيطانا يقول الشعر على لسانه، فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود.

وبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماء، فقالوا: إن اسم شيطان الأعشى مسحل، واسم شيطان الفرزدق عمرو، واسم شيطان بشار شنقناق)[١٠].

والقصيبى واحد من هؤلاء الشعراء الذين أحسوا بما وراء عملية الإبداع، من روح ملهمة. (يدرك (فؤاد) أنه فى أمس الحاجة إلى امتلاك أهم محفز للإقبال على كتابة القصص والروايات التى يشعر بميول قوية تجاهها، وهو (الإلهام) وليس أى إلهام، إنه يحتاج إلى حب كبير يملأ حياته حب متبادل، عاصف، أهوج)[١١] .

والقصيبى بمناسبة الحب العاصف الأهوج يختار تابعه من الجن أنثى، خلاف من يجعله ذكرًا، يقول أبو النجم الشاعر:

إنى وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

من هذا المنطلق كانت رواية "الجنية" لغازى القصيبى فى رواية "الجنية" يسلط الباحث سلطان بن محمد الخرعان الضوء على فكرة التابعة الملهمة للشعر من خلال دراسته له بعنوان (العنوان والعتبات فى حكاية الجنية. الحضور والدلالة ..... يقول: (لا يخفى أن العرب أمة شاعرة طغى شعرها على فنون الخطاب الأخرى، مما أعجز العرب عن تفسير تلك الظاهرة – ظاهرة الشعر – فابتدعوا أن لكل شاعر صاحبةً من (الجن) كالسعلاة، والمعلاة، في بيان واضح على أن الشعراء مرتبطون بعالم خيالي غير مشاهد للمتلقي/ القارئ، وهذا ما ألمح له عنوان حكاية/ رواية (الجنية) عند غازي القصيبي – رحمه الله –؛ حيث تركز العنوان على عدة أمور هي:

لفظ الجن والحب:

إن لفظ الجن في العنوان، وحضور الحب في الحكاية/ الرواية يشير إلى أن القصيبي/ المبدع عاجز عن تفسير العلاقة بين ضاري/ البطل، وفاطمة الزهراء/ الجنية، ولا أعني هنا العلاقة الجسدية لأنها متعذرة ابتداء، وإنما الحديث عن العلاقة الروحية التي ربطت الإنسي بالجني، تلك العلاقة التي نشأت من النظرة الأولى، فهذه إشارة إلى أن الحب يُعجز الناس في تفسيره، كما أنها إشارة إلى أنه لا يمكن أن تُوضع له حدود زمانية أو مكانية، فضلًا عن الحدود الروحية التي يحملها الثقلان.

كما أن لفظ (الجنية) يعد علامة بارزة في الدلالة على أن الحب عالم خيالي متمرد على القيم والعادات الاجتماعية التي فرضها أشخاص وسار عليه الناس، يقول ضاري بعد لقائه الأول بفاطمة ووعدها بالزواج: "... أقول إن الوالد – رحمه الله – رفض المشروع المشرقي/ المغربي رفضًا قاطعًا نهائيًا لا رجعة فيه، وأيدته الوالدة رحمها الله بحماسة بالغة، وانضم إلى جبهة الرفض والتصدي عدد كبير من الفضوليين من أفراد الحمولة، فهذا التصدي وإن كان عاديًا في المجتمع المشرقي عامة والمجتمع في الجزيرة العربية على وجه التحديد إلا أن ضاري/ البطل يطرحه هنا متضمنًا عدم رضاه عن هذه التقاليد بشكل عام بدلالة وجود أفراد من الحمولة التي وصفهم بالفضوليين؛ وقد استحقوا هذا الوصف لأنهم لم يعرفوا الحب ولم يجربوه لذلك تدخلوا في الرفض لمجرد الرفض فقط !

الجنية والشعر:

إن حضور (الجنية) بلفظ التأنيث في عنوان الحكاية/ الرواية هو تيمة لتمهيد حضور إبراهيم ناجي شاعر الحب والغرام، وغياب المتنبي شاعر الحكمة والكبرياء، فناجي الذي ورث عن العرب الشعر الذي عجزوا عن تفسر أسرار تشكله في عقلية الإنسان فادعوا ملازمة الصاحبة للشاعر؛ مما يعينه على إبداع ما يعجز عنه باقي البشر، وحضور الجنية هنا مؤذن بحضور الشعر؛ نظرا للتيمة والدلالة التي يحملها اللفظ، ولكن لماذا حضر ناجي دون غيره من الشعراء خصوصًا المتنبي الذي تشرب القصيبي شعره، فلم تخلُ رواية من روايات القصيبي منه ولو بإشارة بسيطة إلا هذه الحكاية/ الرواية.

كما أن لفظ الجنية المؤنث يشير إلى أن العامل المهم في الحب هو المرأة لذلك جاء البطل ذكرًا في دلالة على أن الذكور ليسوا كالنساء في الحب والتضحية من أجله، وزاد من قيمة المرأة المحبة في الرواية كونها جنية لا تحكمها العادات والتقاليد التي يعرفها البشر، من هذه العادات أنها تستطيع أن تتزوج وتختفي عن زوجها ولا تأتي له إلا حينما يدعوها؛ إن هذه التضحية التي تقدمها المرأة حرية بأن تجعلها القطب المهم في الحب.

*** الجنية وغازي:**

لم يقف العنوان (الجنية) عند ناجي والارتباط بينه وبين الشعراء، فقد تعداهما إلى الارتباط بغازي القصيبي – رحمه الله – نفسه، بصفته الكاتب، فجاء ارتباط العنوان بغازي من ناحيتين:

الأولى: أن غازي القصيبي شاعر، فهو داخل في التفسير العربي لمفهوم الشعر وطريقة تشكله، وارتباط ذلك كله بالجن المصاحب، وهذا واضح وظاهر من الدلالة الخارجية للعنوان.

الثانية: يأتي ارتباط العنوان بغازي هنا من الدلالة الداخلية، حيث ارتباط العنوان بالنص الروائي، فنص (الجنية) فيه إشارات تراثية عالية وواضحة، وتوظيف لأحداث ومعلومات تتناسب مع جو الشعر والحب الذي يصعب تفسيره دون الاتكاء على المفهوم العربي القديم للشعر.

كما أن المعلومات التي ساقها القصيبي في الحكاية/ الرواية عن (الانثربولوجيا) والجن في التراث العربي وفي جزيرة العرب على وجه التحديد يُظهر روح القصيبي الإنسانية، التي يحكمها الاعتدال في النظر إلى الأشياء، فهو في (الجنية) جعل الإنس مقابل الجن في علاقة يجهل تكوينها، وعناصر بنائها النفسى، فكأنه يقول: إن علاقة الحب حق مشروع ومطروح للتبادل مع جميع الأطياف حتى وإن لم يتصورها العقل، كما أنها علاقة حرية بالتضحية والتنازل عن الأفكار والعادات والتقاليد، فالعالم يتسع للجميع[١٢].)

شعرية القصيبى بين المتنبى وناجى:

كان المتنبى متربعًا على مساحة واسعة من إبداع القصيبى الروائى يومض حضوره بين الحين والآخر، إما مصدرًا لرواية، أو مُسْتَشهَدًا بشعره على موقف، أو مُوجزًا ببيت من شعره عملًا كاملًا كما فى العصفورية مثلا كما بَيَنَّا. ولكن هذه المرة الضرورة تُلح على حضور شاعر آخر.

– له سطوته فى المجال المدعو له، وهو مجال العشق والغرام، المجال الذى تتجسد فيه تجربة الإلهام المجال الذى يوائم بين الشاعر وتابعه من الجن، والتابع هنا أنثى، ليكون الإلهام ظاهرا وباطنا، شكلا ومضمونًا الجنية هنا هى التى تؤجج نار الغرام وهى أيضا التى تلهم الشعر، وشاعرنا المعنى هو إبراهيم ناجى.

ناجي والعتبات:

إذا كان العنوان والعتبات تحمل أهمية عالية في قراءة النصوص الإبداعية، فإن تشكلها بطريقة معينة يعد مؤشرًا مهمًا على دوافع في نفس الكاتب حاول إخفاءها وراء العتبات، فحضور الشعر دون النثر في العتبات له دلالة، كما أن قصر العتبات في قالب واحد. كما في حكاية/ رواية الجنية . له دلالة وارتباط بشخصية غازي القصيبي أو حالته النفسية التي بثها في النص.

فحصر العتبات في الجنية على الشاعر المصري الكبير إبراهيم ناجي صاحب الأطلال، دون غيره من الشعراء، لا سيما المتنبي الذي افتتن به القصيبي – رحمه الله – له دلالة فلماذا حضر ناجي وغاب المتنبي؟ وهل كان ناجي يحمل في حضوره علامة على الجنية؟ وهل هنالك علاقة بين القصيبي وناجي من حيث ارتباطهما بالشعر؟

إن حضور إبراهيم ناجي في حكاية/ الجنية، يعد ثيمة مهمة، وسؤالًا ملحًا على المتلقي؛ ليس لحضور الشعر في حكاية/ رواية للقصيبي – رحمه الله – لأن ذلك ليس مستغربًا في خطاب القصيبي السردي، ولكن السؤال لماذا حضر إبراهيم ناجي وغاب المتنبي على وجه التحديد؟، المتنبي الذي تدثر بثياب الكبرياء والعظمة، والذي أسر القصيبي فأصبح حاضرًا في خطابه الإبداعي بشكل عام، والسردي على وجه الخصوص.

فحضور إبراهيم ناجي في (الجنية) له دلالته وللقصيبي رؤيته الخاصة التي رأى بها ناجي، والحكاية/ الرواية في آن واحد، وهذا مدار المبحث، ولن أتطرق هنا إلا إلى وجود أبيات ناجي في العتبات وارتباطها بالحكاية بشكل عام، وإلا فإن ناجي حاضر – فيما أرى – في جملة من عناصر بناء الحكاية/ الرواية لا سيما شخصية البطل.

لقد حضر ناجي في بداية كل فصل من فصول الحكاية/ الرواية الاثنين والعشرين، وعلى الرغم من بساطة تركيب عناوين الفصول ومباشرتها إلا أن القصيبي أحضر إبراهيم ناجي في بداية كل فصل لدلالة معينة)[١٣]، وإذا كان حضور المتنبى فى معظمه حضورا يحمل قيمة جمالية إبداعية، فإن لحضور ناجى فى الجنية عدة دلالات منها،

الحضور الفلسفي:

إن حكاية/ رواية (الجنية) قائمة في مجملها على (الفانتازيا) وهي القصص الخيالية، التي يعجز العقل عن تصديقها، متكئًا - القصيبي – على السرد الجمالي في حكاية (ألف ليلة وليلة)، ولكن (الجنية) قائمة على سؤال انثربولوجي، هل بإمكان الإنسان أن يقيم علاقة جسدية مع الجان؟ علاقة يحكمها الشرع وتحت إطار الدين، ولهذا هرب القصيبي – رحمه الله – إلى الإجابة عن هذا السؤال من خلال كمية من الأسئلة الفلسفية التي أحضرها في بداية الفصول من مقول إبراهيم ناجي، ففي عتبة فصل (تاريخي مع النساء) جاء بقول ناجي:

وتساءلت عن الماضي وهل حَسُنت دنياي في غير ظلالك

ياحبيبي أين أمضي من خجل وفؤادي.. أين يمضي من سؤالك

فعلى الرغم من مباشرة العنوان (تاريخي مع النساء) إلا أن حضور أسئلة الحب، وتمكنه من المرء وسيطرته على ماضيه، **وتساءلت عن الماضي**... بل تجاوز الماضي إلى السيطرة على المستقبل: **يا حبيبي أين أمضي**.....

إن قلق هذه الأسئلة عند ناجي ترجمه القصيبي – رحمه الله – في حديثه عن البطل (ضاري) وعلاقاته النسائية في أمريكا أيام الدراسة والطب، فماضيه مشبع بالنساء، أو بتعبير أدق كانت نفسُه تميل إليهن بشكل كبير ولافت، ولكن خفف البطل هذا الاندفاع والميل إلى النساء بقوله عن نفسه: "أود للقراء الكرام أن يتصوروا أنني تحولت فجأة إلى دون جوان خطير، حقيقة الأمر أن الخجل القديم لم يبارحني كلية"، فهذا الخيط الذي بقي في نفس ضاري هو الذي قاده إلى التعلق بفاطمة الزهراء حين شاهدها، إنه الخيط الرفيع المستقبلي الذي أشار له ناجي، يقول ضاري:

"للقراء الكِرام إذن أن يستنتجوا أن لقائي بفاطمة الزهراء كان نقلة نوعية خارقة في علاقتي بالمرأة بكل معاني النقلات، وكل معاني النوعيات، لم أشعر بخفقان العاشق قبل اللقاء الأول، لم

أعرف نشوة العلاقة الجسدية قبل اللقاء الثاني، حين وقعت عيناي على فاطمة الزهراء شعرت أني لم أر امرأة بهذا الجمال قبل... .

ويمتد قلق الأسئلة الفلسفية ففي فصل (زوجتي جنية) تأتي العتبة من ناجي بقوله:

قال لي القلب: أحقًا ما بلغنا؟ كيف نام القدر الساهر عنا؟

أتراها خدعة حاقت بنا؟ أتراها ظنة ما ظننا؟

وهذا الفصل دليل على حيرة البطل/ ناجي، وكذلك القصيبي – رحمه الله — من علاقة الإنس بالجان فلم يعُد الفصلُ أن كان توثيقا من المصادر التراثية للحديث عن إمكانية الزواج والارتباط بين الجن والإنس، فكأنه يوقظ نفسه من الأسئلة بأن الأمر ممكن التحقق والوقوع إذا توافرت ظروف نفسية وبيئية لذلك، وهو ما أشار له ناجي، **كيف نام القدر الساهر عنا؟**"[١٤].

ودلالة أخرى لحضور ناجى الشاعر فى عتبات الفصول، وهو حضور الأحلام. وهو ما ذكره الباحث بعد الحضور الفلسفى.

حضور الأحلام:

يعد الحلم من أهم أدوات التعبير عند الشعراء عن المكنونات النفسية ؛ لذلك أصبح ضرورة مُلحة في تخيلاتهم لقاء المحبوبة، واستماع أصواتهن والتعايش معهن في عالم الأحلام؛ نظرًا لعدة عوامل من

أهمها العادات والتقاليد التي تمنع هذه العلاقات وتحرم أصحابها.

ولكون إبراهيم ناجي وغازي القصيبي شاعرين فلم يستطيعا الانفصال عن هذه الضرورة، فناجي عاشق حالم وظفه القصيبي رحمه الله – الشاعر المحب في حكاية/ رواية الجنية التي تعيش في معظمها على حلم الحب واللقاء، ففي فصل (أنا.. رائد الحب المشرقي/ المغربي) وظف القصيبي قول ناجي:

رحلة للنجوم لم تك أوهاما وبعض النعيم أوهام حالم

فهذا البيت اختزلَ الفصل كله، الفصل الذي دار الحديث فيه عن رحلة البطل/ ضاري المتجهة من لوس أنجلس إلى الخبر، مرورًا بالمغرب للتوقف، والتعاهد حين عاهد فاطمة الزهراء على الزواج والوفاء بذلك باقي العمر، إلا أن ذلك الحلم تبدد في وجه صخور العادات والتقاليد التي قابلته به عائلته، و(الحمولة) فتبدد الحلم.

وعلى الرغم من موقف العائلة الرافض للزواج إلا أن لقاء البطل/ ضاري بفاطمة الزهراء مرة أخرى أعاد الحلم في حياته، إلا أنه تبين في نهاية المطاف أن فاطمة الزهراء ماتت! ومن تصطحبه الآن (جنية). هذا هو الحلم الذي تبدد والنعيم الذي يعيشه البطل/ ضاري من الحب مع الجنية هو أوهام حالم بالزواج والارتباط بتلك الحسناء التي تعجز الكلمات عن وصف جمالها على حد تعبير ضاري.

هذا المستوى من الأحلام المترتبط بالأوهام يعد مستوى بسيطًا في تركيبه وتعايش المتلقي معه، وعلى الرغم من مباشرة عناوين الفصول. كما أشرتُ سابقًا – إلا أن ناجى أضاف لها شيئا كثيرًا، فعلى مستوى آخر من الأحلام يظهر جمال المحبوبة ورقتها ولين معشرها، ففي فصل (رسالة من ع.ق إلى ض.ض.ض.) الذي بدأه القصيبي – رحمه الله – بقول ناجي:

نامت رسائل حبها كالطفل في أحلامها

وظف القصيبي – رحمه الله – هذه العتبة للحديث عن مشاعر ليست معروفة عند الجن، فقد أرسلت (ع.ق) رسالة إلى ضاري تحدثه فيها عن صعوبة شرح معنى الحب في عالمهم؛ لأنه يختلف عن الحب في عالم الأنس كما تختلف العلاقة الجسدية تبعا لذلك، وفي هذه الرسالة أظهرت قدنيشة (الجنية) ملامح البراءة في شخصيتها، فهي تكفلت بأن تخبر البطل/ ضاري عن تعثر الزواج منها بصفتها فاطمة الزهراء التي توفيت وينتهي الأمر بسفر ضاري إلى الولايات

المتحدة الأمريكية؛ إلا أنها "بمجرد أن رأيته في المطار ضربتني العاطفة شعرت بحب عنيف جارف شعور لم يمر علي في حياتي الماضية كلها" ثم تقول: "وشعرت بما يشبه الندم، وأقول ما يشبه الندم لأن الندم عاطفة بشرية يصعب علينا أن نجربها كما تجربونها...، فرغم صعوبة التعايش مع الندم أو تجربته إلا أنها شعرت بخطأ الكذب على البطل/ ضاري تقول:

"شعرت أني خدعتك لأنك تزوجتني وأنت تعتقد أنك تزوجت امرأة أخرى"، فرغم الافتتان بضاري إلا أنها لم تستطع الاستمرار في الكذب عليه، كما أنها حاولت أن تبين له الشعور الذي أسرها حالما رأته في المطار وتصوير الحالة الشعورية التي انتابتها حال كذبها عليه؛ مما يظهر صفات البراءة في شخصيتها كما أنها قدمت دليلًا لضاري وللقصيبي – رحمه الله — عن أن الجن ينتابهم ما ينتاب الإنس من المشاعر.

فكل هذه البراءة والوفاء والحب الجارف الذي جعلها تقدم نفسها قربانا لهذا الزواج هو ما جعلها (كالطفلة في أحلامها) حلم الحب، والزواج، حلم الطفولة البريئة التى لا تعرف الكذب والخداع، الطفولة التي تحمل العطاء والبذل في سبيل السعادة.)[١٥]

تجليات الشعرية فى "حكاية حب":

إن حضور الحب العاصف فى روايات غازى القصيبى يأتى كدلالة غير مباشرة على فكرة الإلهام التى قال بها القصيبى، الإلهام الذى مادته الحب الأهوج، الحب العاصف، وهو أهوج، لأنه يطغى على القيم، وعاصف لأنه يعصف بكل شئ يقف فى طريقة، تأتى "حكاية حب" لتجسد هذا المفهوم.

فى دراسة للباحثة أسماء معيكل بعنوان "تجليات المرأة فى عالم القصيبى الروائى، تحدثت عن المرأة المعشوقة التى تؤجج الحب فى قلب الرجل، إلى درجة الطغيان، تقول الباحثة: (شكلت المرأة في حكاية حب الملاذ الآمن الذي لجأ إليه يعقوب/ بطل الرواية واحتمى به من انتظار الموت، الذي كان سيبدو أكثر قسوة من الموت نفسه، وبدل أن ينتظر الموت الذي يعرف أنه قادم لا محالة ولا يفصله عنه سوى أيام معدودات، عاش الحب عبر استعادته الحكاية حب، وللمرأة التي

شغف بها، وبذلك أبعد عنه شبح انتظار الموت، وبذلك انتصر على ضعفه وعجزه وألمه وخوفه بالمرأة التي أحب، ليبدو حضور المرأة مشعًا في الرواية.

احتلت روضة/ المرأة التي أحبها يعقوب الحيز الأكبر من الرواية عبر استحضاره لها ولعلاقته بها، وإلى جانبها ظهرت نساء أخريات، كالمرضتين هيلين، وجانيت، والطبيبة النفسية ماري هيلارد، وزوجة البطل التي ماتت بسبب حمى النفاس، وغيرهن. وسنقف عند تجليات كل امرأة وكيف صورها القصيبي في الرواية.

ظهرت روضة بداية في صورة تقليدية لامرأة ساحرة تبيع في متجر أحد الفنادق، ويعجب بها أحد الزبائن، ويحاول التقرب منها فيكتشف أنها متزوجة، ومع ذلك لا يملك نفسه ويحاول التحرش بها عبر إرسال الهدية التي ادعى أنه اشتراها لزوجته لها (ص ١٢ – ١٩). وبعد ستة شهور، عندما عاد إلى الفندق فوجئ بهديته، وقد ردت إليه، مع مغلف يحمل اسمه وبداخله رسالة، فيها اعتذار من المرأة الساحرة عن قبول الهدية، وتعليق على روايته التي كانت تقرؤها، وعندما ذهب إلى المتجر ليراها، فوجئ بالرجل الكهل الأشيب الذي يجلس مكانها وتبين أنه زوجها بينما كانت هي في المستشفى تضع طفلتهما الأولى (ص ٢١ – ٢٣).

وفي اللقاء الثاني يبدو تطور الأحداث مفتعلًا، إذ تعرض روضة على يعقوب الخروج إلى مكان خارج المتجر للحديث عن روايته، وبعدها تدعوه إلى مكان خاص، وتبدأ العلاقة بينهما (ص ٣٤، ٢٨). بدت روضة شخصية قوية في الرواية وقيادية، فهي تعرف ماذا تريد، وكانت تمسك بزمام المبادرة والأمور وتتحكم بالعلاقة التي جمعتها بيعقوب، فهي من أملت شروط تلك العلاقة، مكان اللقاء وزمانه، طبيعة الخطاب والصيغة التي كانت تناديه بها، وكذلك طبيعة الموضوعات التي كانوا يتحدثون حولها، ولم تسمح له بالخوض في تفاصيل عالمها الخاص، وعلاقتها بزوجها، وطبيعتها، وحتى عندما حملت بابنتها الثانية، وكانت على علاقة بيعقوب، لم تسمح له بمجرد التساؤل فيما لو كان له علاقة بهذا الحمل أو لا، وإذا كان يعقوب بحاجة للحب لأنه بلا زوجة.

فالرواية لا توضح الأسباب التي دفعت روضة لإقامة علاقة مع يعقوب، لأنها لم تصورها على أنها كانت تعاني في حياتها مع زوجها أو أنها كانت تكرهه وحتى يعقوب نفسه لا يعرف شيئًا عن هذا (ص ٥٢)، أو أن هناك أي سبب آخر يدعوها لإقامة تلك العلاقة، ولذا تبدو حكاية الحب هذه غريبة بعض الشيء، وفيها فجوات تحتاج إلى ملء. والسؤال الذي يفرض نفسه هنا ماذا أراد أن يقول الكاتب هنا؟ هل المرأة عابثة بطبيعتها؟!

لم تبتعد نظرة يعقوب إلى روضة ومن خلفه الكاتب/ القصيبي، رغم العلاقة التى جمعته بها عن النظرة الذكورية التقليدية، فقد كان يناقش مع هيلين الممرضة بعض القضايا التي تتعلق بخيانة المرأة لزوجها، وكان يتساءل عما إذا كان زوج روضة قد شعر بخيانتها له (ص ٧٠ –٧١)، فقد كانت روضة في نظره خائنة، وبذلك كان يدينها من منظور الثقافة الذكورية التي تحرم على المرأة ما تبيحه للرجل، إذ لم يلصق بنفسه صفة الخيانة، علمًا بأن الخيانة كانت فعلًا مشتركًا يقومان به. وحتى عندما يتحدث عن شعوره بالإثم لأنه أقام علاقة مع امرأة متزوجة لم يتحدث عن الخيانة، وإنما تحدث عن الشعور بتأنيب الضمير الممتزج بالسعادة .

فعندما يحكي للأسقف جورج عن علاقته يقول له: "كانت لي علاقة مع امرأة متزوجة. لا تتصور مدى تأنيب الضمير الذي أحس به. وأسوأ من تأنيب الضمير نفسه أنه يجيء مع فرحة غريبة، مع نشوة لا تكاد تصدق. لم أشعر بالسعادة إلا مع هذه المرأة ، وذكراها الآن تجعلني أسعد الناس. ومع ذلك، ضميري.." (ص ٤٤). بل يتعدى الأمر إلى أبعد من ذلك فعندما يسأل هيلين عن الكيفية التي استطاعت بها روضة أن تخفي آثار زوجها من الكابينة التي كانا يلتقيان فيها، أجابته هيلين بأنها كانت تقابل صديقها في غرفة النوم بعد خروج زوجها مباشرة، وعندما سألها عن علاقاتها وأجابته بكل صراحة أنها كانت تنام مع بائع الحليب وأحيانًا مع السباك، وصفها بأنها امرأة شريرة (ص ٥٢). فهيلين امرأة شريرة لأنها تخون زوجها، وروضة حبيبته خائنة، أما هو فالرجل البريء الذي يعيش عذاب الضمير على استجابته لإغواء حواء، وإقامته علاقة معها وهي متزوجة؟![١٦]

فالرواية تعتبر ترجمة عملية لفكرة الحب العاصف الأهوج، برواية (حكاية حب" من أولها إلى آخرها، تقدم نموذجا عمليا لفكرة الحب العاصف الأهوج الذى يبيح لصاحبه تحطيم كل قيد، وتخطى جميع الخطوط الحمراء، ليحيا الحب، وتشتعل الرغبة.

كأنه يقدم صورة موازية للوهج الشعرى، وكثافة المحصول فى الإحساس، وتضخم الانفعال.

كأننا نعيش فى جو خلاف الجو الطبيعى، الجو الذى يؤجج الشعور ويصلح مادة لإبداع الشاعر.

الجو الذى تتضخم فيه كل لحظة من كثافة ما ينهل فيها من الحب الجو الذى تنقلب فيه الموازين وتعصف فيه المبادئ وتهتك فيه الحجب، وتنتحر فيه القيم، وتنسحب فيه المبادئ معلنة انهزامها، كما يعصف الشاعر بقوانين اللغة والإعراب ليثبت تجربته كما يراها، ويطوع كل كلمة غصبا ليقيم وزنه هو، طاغيا على كل ناموس، وكل قاعدة (قدمت "حكاية حب" رؤية مزدوجة ومتناقضة في آن للمرأة ، ففي الوقت الذي يرفعها الكاتب ليجعل منها يوتوبيا يلوذ بها، ويحيل على ذلك اسمها (روضة)، فهي روضة بمعنى الجنة التي يصبو الإنسان إليها، كما يحيل اسمها على معنى آخر وهو الحديقة الدنيوية، وتكون هنا بمعنى الحياة التي تجتذب الإنسان إليها، نجده يدينها من جانب آخر ويجعل منها خائنة، وهذا ما جعلنا نستبعد القراءة الرمزية للرواية.

على الرغم من أن بعض القراءات التي تناولت "حكاية حب" قد نحت إلى النظر إلى روضة لا على أنها امرأة حقيقية، وتعاملت معها بوصفها رمزًا للحياة أو الجنة التي خرج منها الإنسان نتيجة ضعفه الأخلاقي، إلا أن هذه القراءة تبدو مفتعلة ومقحمة على الرواية؛ إذ لا توجد قرائن حقيقية تؤكد هذا المعنى، فدلالات التعامل الواقعي مع روضة هي أكثر بكثير من الإشارات الرمزية العابرة التي جاءت عرضًا في الرواية، ولذلك فإن قراءة رمزية للرواية تبدو لنا أنها تحمل الرواية أكثر مما تحتمل، فقد بدت الرؤية الذكورية واضحة في تعاملها مع المرأة ما أفسد إمكانية تقديم قراءة رمزية لها.

عجز يعقوب ومن خلفه الكاتب/ القصيبي عن التحرر من النظرة الذكورية للمرأة وظهر ذلك واضحًا في حديثه عن حبيبته روضة المرأة الشرقية، ولم يتحرر في نظرته هذه في تعامله مع المرأة الغربية، ولم يستطع تفهم قيم ثقافة مغايرة لثقافته فراح يقيم المرأة الغربية ويحكم عليها من منظور ثقافته الشرقية الذكورية أيضًا. فعندما يسأل يعقوب جانيت عن العلاقة بين التدخين والجنس، ولماذا تثير المرأة التي تدخن غريزة الرجل، وتجيبه جانيت بأن الأمر ربما فيه دعوة مبطنة من المرأة للرجل، فيسألها قائلًا: "جانيت، أيتها العبقرية! متى ترسلين لي دعوة مبطنة؟" (ص ٢٥) ويأتي جوابها منسجمًا مع النظرة الذكورية للمرأة الغربية التي يُعتقد بأنها مباحة وتقدم نفسها بسهولة لكل من يرغب بها فتقول: "أنا أرسل لك دعوة مفتوحة كل لحظة بدون جدوى" (ص ٢٥).

أما الممرضة هيلين فيحلو ليعقوب ومن خلفه القصيبي أن يصورها وهي تحكي عن مغامراتها منذ كانت مراهقة إلى أن أصبحت متزوجة تخون زوجها عشرات المرات بكل أريحية وانفتاح وكأن هذا أمر طبيعي بالنسبة إلى المرأة الغربية، فهيلين ذهبت مع كل الصبيان في فصلها إلى السينما ولذلك فهي لا تتذكر موعدها الأول مع أي شخص كان (ص ٢٩). وهيلين تنام مع بائع الحليب ومع السباك في غرفة نوم زوجها بعد خروجه مباشرة (ص ٥٢) وتحكي عن نفسها فتقول: "خنت زوجي الأول مع أربعة رجال، ولم يعرف. وخنت زوجي الثاني المأسوف عليه مع خمسة، ولم يشعر.

– وماذا عن الثالث؟

– لا يوجد ثالث. عندي صديق ولكننا لا ننوي الزواج الآن. إذا تزوجنا مستقبلًا، سوف تكون هناك خيانات جديدة (ص٧١).

وأمام اعترافات هيلين وحديثها عن نفسها يأتي تقييم يعقوب لها فيعلنها "ملكة الخيانة الزوجية"، لكنها تعترض على هذا اللقب وترى أنها "ملكة الوفاء الزوجي" مقارنة بغيرها من النساء، ومن الواضح أن الصورة التي ظهرت عليها هيلين أو جانيت وغيرهما من النساء الغربيات في الرواية هي صورة نمطية للمرأة الغربية المتحللة من وجهة نظر الثقافة الشرقية، ولذلك بدت

هيلين وكأن لا عمل لديها سوى أن تنتقل من رجل إلى آخر، وجل اهتمامها منصب على فعل الخيانة، في حين نجدها على العكس تمامًا فهي ممرضة تعتني بالمرضى وتلاطفهم وتحتمل سماجتهم وتقلباتهم وتعتني بهم، وتقوم بعمل من أنبل الأعمال الإنسانية، وهو ما يتنافى والصورة التي رسمها الكاتب لها[١٧].

الخـاتــمة

الحمد لله الذى بفضله تتم الصالحات؛ وبعد؛ فى ختام هذه الرسالة أذكر بعض النتائج التى كانت ثمرة هذا البحث، النتيجة الأولى تخص النقاد، والثانية تخص المبدع، أما النتيجة الأولى، فهى تتعلق بالحركة النقدية حول روايات غازى القصيبى، وهذه الحركة فى تقييمنا، استوفت كل ما يمكن أن يقال حول كاتب روائى، فهى قد حصرت الكليات واستقصت الجزيئات، ولم تترك مفردة من مفردات النظرية السردية الإ وتناولتها. ففى مجال الشخصيات، دارت حركة نقدية تقييمية للشخصية عند غازى القصيبى، ابتداءً من الشخصية المحورية إلى الشخصية الثانوية، حتى الشخصية المسطحة تناولت الحركة الشخصية بأبعادها المتمثلة فى؛ البعد الجسمى – البعد الاجتماعى – البعد النفسى – البعد الفكرى، – ثم رصدت الحركة (اسم الشخصية) ودلالته.

ثم بعد ذلك تناولت الحركة النقدية (الزمان والمكان) عند غازى القصيبى، ودرست الزمان بتقنياته السردية، من استباق واسترجاع، وتلخيص وحذف ودرست أيضا المكان ودلالته عند غازى القصيبى وقصدية القصيبى فى اختيار المكان، والخلفية الأيديولوجية لهذا الاختيار.

ثم تناولت الحركة الحبكة عند غازى القصيبى وعللت ضعفها بكون رواياته تميل إلى روايات الشخصية، وفى هذا النوع تضعف الحبكة، وفى المقابل فى روايات الحدث، تقوى الحبكة.

وكان الفصل الأول بعنوان المحتوى السردى، وتناولنا فيه الحركة النقدية حول الشخصيات، الزمان المكان – الحبكة، وفى الفصل الثانى المعنون بالخطاب عند غازى القصيبى تناولنا:

أولًا،: شعرية الخطاب عند غازى القصيبى وكيف أن الحركة رصدت، مراحل تسلل الخطاب الشعرى إلى الخطاب الروائى، ففى المرحلة الأولى تسلل الخطاب على استحياء مصدرًا به فصول الرواية، ومستشهدابه فى ثناياها.

ثم المرحلة الثانية، مقاسمة الخطاب الشعرى للخطاب الروائى، والقيام بوظيفة فى صلب العمل الروائى، بحيث لو حذف الشعر حصل خلل فى الهيكل الروائى. وقدم النقاد على ذلك نموذجين الأول العصفورية، والثانى (أبى شلاخ) ثم تحدثنا عن طغيان الخطاب الشعرى، وذلك حين أصبح العمل الروائى كله فى خدمة الشعر من خلال رواية الحنية، والمنطلقة من المورث القديم عن فكرة توابع الشعراء وأن لكل شاعر تابعة من الجن تلهمه الشعر، ثم تحدثنا عن تجليات الشعرية فى "حكاية حب".

وانتقالًا من ثنائية الشعر والنثر السابقة إلى ثنائية الفصحى والعامية، وتناولنا الحركة النقدية حول هذه الثنائية عند القصيبى، ثم انتهينا بثنائية الخطاب المتمثلة فى النحبوى والشعبى، وكيف علل النقاد تردد إبداع القصيبى بين الخطابين. ولماذا تسلل الخطاب الشعبى إلى روايات القصيبى ودلالته.

وفى الفصل الثالث، درست الحركة طريقة المبدع فى عرض الشخصيات الزمان المكان، طريقته فى صوغ الخطاب، طريقته فى التحرك داخل الهيكل الروائى، أو بلورة هذا الهيكل، وذلك من خلال تقنيات حرص عليها المبدع، وهذه التقنيات هى:

١. التناص ٢. عتبات النص ٣. المفارقة/ السخرية

٤. الواقعية السحرية / الأسطورة ٥. الرمز

ففى التناص رصدت الحركة النقدية وعى القصيبى بجميع أشكال التناص. حتى كادت رواياته نموذجا تطبيقا لحوارية ميخائل باختين أن تكون فى الخطاب الروائى انظر ص ١٢٢ وما قبلها من الرسالة.

وفى مبحث العتبات رصدت الحركة وعى القصيبى بجميع أشكال العتبات ومهاراته فيها وشعريته فى بعضها.

وفى مبحث المفارقة رصدت الحركة ولوع القصيبى بالمفارقة المعتمدة على السخرية، وكانت السخرية عند القصيبى من نوع خاص تتلاءم مع وظيفته كدبلوماسى.

– ثم تحدث النقاد عن الواقعية السحرية ووعى القصيبى بها وتقنيتها فى رواياته.

ثم تحدث الحركة النقدية عن الرمز عند القصيبى وشعريته فى استخدام الرمز ذى الوهج، والذى يضرب بعمق فى إقناع المتلقى.

أما من ناحية المبدع فنستطيع أن نقول إن القصيبى من منطلق المقولة الشائعة (ما لا يدرك كله لا يترك كله). استوعب كل مفردات النظرية السردية، وإن لم يكتب له البراعة فيها جميعًا فقد أتى بها قدر المستطاع ولكنه لم يتركها عالج كل الظواهر السردية، وكل التقنيات الإبداعية التى تدل على وعى بأصالة الفن الروائى، ولم يجنح إلى ظاهرة على حساب أخرى، فرواياته جميعها أوركسترا إبداعية تنطلق معًا منتجة لحنا.

– فريد من نوعه فيه من كل الآلات، ولا تدرك فيه آلة واحدة، بمعنى لا تنفرد ظاهرة بالمثول والتوحد. ولا يميل قلمه إلى الجنوح والشطط.

وآخيرًا تناولنا الفصل بين النقاد والمبدع باستخدام الآلة النقدية وحكمنا الأداة الموضوعة فى تقييم النقاد والقصيبى. واحتكمنا بعد ذلك إلى الذوق الشخصى والتقييم الذاتى المستند إلى وعى نقدى مسبق.

واعتمد على نوعين من النقد:

١. النقد المنهجى.

٢. النقد الثقافى.

والنقد المنهجى هو النقد الذى يخضع لمعايير عامة وضعها النقاد واتفقوا عليها.

والنقد الثقافى فهو الذى يخضع لمعايير الناقد الشخصية وتذوقه الفردى وخبرته الثقافية ويعتمد على ثقافة الناقد وذوقه.

وختاما فما كان من توفيق في هذا العمل فمن الله وحده هو صاحب الفضل والنعمة سبحانه وما كان من نقص أو خطأ فهو ديدن النفس البشرية حيث القصور ومحدودية العلم وحسبي أنني في هذا العمل سعيت بكل ما أستطيع للارتقاء به والله من وراء القصد وهو نعم المولى ونعم النصير وصلي الله وسلم علي النبي الأمي الأمين والآل المكرمين وأصحابه أجمعين، "وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين".

التوصية:

بعد الاطلاع على الحركة النقدية حول غازي القصبي وبعد هذه الحركة أوصي بأن تتم دراسة:

تسلسل الخطاب المتحري في الرواية ومقاسمة الوظيفة.

وأن تشمل الدراسة :

- دور النص الشعري في إضفاء ملامح علي الشخصية.
- دور النص الشعري في الوصف.
- دور النص الشعري في السرد.
- دور النص الشعري في الحكمة وتأجيج الحدث.

لماذا لجأ القصيبي الي هذه الثنائية؟

الجذور التاريخية للثنائية (أقصد ثنائية الشعر والنثر).

القيمة الفنية للمشاهد الشعري في الرواية.

التقييم الفني للرواية بعد حذف هذه الشواهد.

الهوامش:

١) أبو العباس أحمد بن على القلقشندى ت (٨٢هـ – ١٤١٨ م)- صبح الأعشى فى صناعة الإنشا- ط دار الكتب المصرية- الثالثة ٢٠١٠- جـ١صـ ٦٠، ٦١.

٢) عباس محمود العقاد: فى بيتى- دار المعارف- ١٩٤٥م- صـ ٢٧، ٢٨، ٢٩.

٣) مرجع سابق.

٤) د. صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة- صـ ٢٢١.

٥) د. صلاح صالح- سرديات الرواية العربية المعاصرة- ط. المجلس الأعلى للثقافة- ط أولى ٢٠٠٣- صـ ٢٢٠، ٢٢١.

٦) العصفورية صـ ٣٠٣.

٧) شقة الحرية صـ ٤٦٣

٨) د. صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة- صـ ٢١٦، ٢١٧

٩) أبحاث ندوة غازى القصيبى. صـ ٨٢، ٨٣، ٨٤

١٠) الثعالبى(٣٥٠ – ٤٢٩ هـ) : ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب- المكتبة العصرية- بيروت – صـ ٦٤.

١١) شقة الحرية صـ ٢٥٠.

١٢) أبحاث ندوة غازى القصيبى (محور الرواية) صـ ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠.

١٣) أبحاث ندوة غازى القصيبى (محور الرواية) صـ ١٩٠، ١٩١.

١٤) أبحاث ندوة غازى القصيبى (محور الرواية) صـ ١٩١، ١٩٢، ١٩٣ .

١٥) أبحاث ندوة غازى القصيبى (محور الرواية) صـ ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥.

١٦) أبحاث ندوة غازى القصيبى (محور الرواية) صـ ٢٩، ٣٠، ٣١.

١٧) أبحاث ندوة غازى القصيبى (محور الرواية) صـ ٣٢، ٣٣، ٣٤