(شعرية السرد الروائي)

رواية "شمس الخريف"

لمحمد عبد الحليم عبد الله نموذجًا

د/ غادة حسن زكريا عشبة

مدرس الدراسات الأدبية
كلية الآداب - جامعة دمنهور

ملخص:

يدور هذا البحث حول موضوع الشعرية في الرواية، والرواية بصفة خاصة لما تتميز به من خصائص تؤهلها لأن تكون حقلاً مهمًا من حقول الشعرية، تفيد من مصادر مختلفة من الحياة، وتحولها إلى واقع جديد، أو عالم متخيل، وهذه الإجراءات التي يبنيها المؤلف هي أركان البناء الشعري، ولتعدد عناصر البناء الروائي من ناحية، وما تبوح به من شعرية من ناحية أخرى، نراها لذلك تتعلق بالمناهج الأدبية المختلفة.

والشعرية في أيسر تعاريفها أنها تللك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي، ومهمة هذا البحث أن يكشف عن هذه الخصائص، من خلال بيان خصائص كل ركن من أركان العمل الروائي. كذلك فإننا نؤمن بأن الشعرية كالحب لا توصف، وأنها قائمة على مفهوم الانزياح اللغوي، فإذا كانت الرواية تتكامل البناء براوٍ، وحدث، وشخص، وزمان، ومكان، كان لزامًا أن نحدد انزياح هذه البنيات عن الإطار الواقعي، لتستقر في العالم المتخيل.

فالبحث عن الشعرية يُنظر فيه من خلال العلاقات بين بنيات النص الأدبي وعلاقاتها مع بعضها البعض، بل يخرج من ذلك إلى البحث في الأدوات المساعدة في تشكيل هذه العلاقات، ليخرج إلى العلاقات خارج النص،لاوهذا البعد الخفي يمكن أن نفسر من خلاله شعرية الظواهر غير الأدبية، كالظاهرة الاجتماعية من الفقر والجوع والمرض التي يوظفها الكاتب في عمله من خلال هذه العلاقات التي تربط بعضها البعض، بل وتربط الأدبي بغير الأدبي.

وقد قدم البحث لمفهوم الشعرية في النوع الأدبي بأنه مجموعة من المفاهيم التي تتعلق بمكونات النص، وطبيعته، والتي يُستند في تفسيرها إلى مجالات معرفية متنوعة من علم النفس، والسوسيولوجيا، والتلقي، ... بغية

تفسير المتخيل الروائي، والنص الروائي كليهما، للوصول إلى تحليلات أعمق، وتفسيرات أدق.

والشعرية بهذا المفهوم تتعلق بكل مكون من مكونات النص، من أول العنوان وعتبات النص الروائي، ومرورًا بالحكي، والشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان، ...، أضف إلى ذلك هذا الكل من المجالات المعرفية المتنوعة التي تسهم في القراءة التأويلية للعمل الأدبي.

مما سبق يبدو تنوّع الأسئلة التي تسأل عنها الشعرية، وفلَكُ هذه الأسئلة يدور في:

كيف تتشكل القصة؟ وكيف تتناسق وتنتظم الظاهرة غير الأدبية ضمن نسيج النص الأدبي؟ وما العلاقة بين المتخيل الروائي والنص الروائي المؤلَّف ذاته؟ وكيف يؤلف الأديب بين مكونات الوجود غير المتجانسة في صورة متجانسة؟ وكيف أثرت اللغة في ذلك وتأثرت؟

وقد حاولت في هذا البحث أن أجيب عن هذه الأسئلة التي تسأل عنها الشعرية من خلال التطبيق على واحدة من أهم الروايات التي كتبها الروائي الكبير محمد عبد الحليم عبد الله، وهي رواية شمس الخريف، في محاولة لبيان مدى التناسق والتناغم بين مكونات العمل الأدبي، وكيفية تشكله.

Abstract:

This research revolves around the subject of poeticism in the novel, and the novel in particular because of the characteristics that qualify it to be an important field of poetic fields, useful from different sources of life, and transformed into a new reality, or imagined world, these procedures built by the author are the pillars of Poetic construction, and the multiplicity of elements of novel construction on the one hand, and the revelations of poetic, on the other hand, we see that it is related to different literary approaches.

Poeticism in the Easer definitions that they possess the abstract characteristics that create the uniqueness of literary work, and the task of this research to reveal these characteristics, by showing the characteristics of each corner of the work of fiction. We believe that poeticism as love is indescribable, and that it is based on the concept of linguistic deviation. If the novel is to be integrated into the construction of a narrator, an event, a Character, a time, and a place, it is necessary to determine the displacement of these structures from the realistic framework.

The research has presented the concept of poeticism in the literary genre as a set of concepts related to the components and nature of the text, which are based on their interpretation into various areas of knowledge of psychology, sociology, and reception ... in order to interpret both the novelist world and the novelist text, and more precise explanations.

The poetic sense of this concept relates to each component of the text, from the first title and the thresholds of the narrative text, through the narration, the characters, the events, the time, the place, and the whole range of cognitive fields that contribute to the interpretive reading of literary work.

From the above, there seems to be a variety of questions that are asked about poeticism, and these questions revolve around: How is the story formed? How is the non-literary phenomenon consistent and organized within the text of the literary text? What is the relationship the novelist world and the novelist text? How does the writer compose the components of heterogeneous existence in a homogeneous form? How did the language affect it and be affected?

In this research, I tried to answer these questions about poeticism by applying one of the most important novels written by the great novelist Muhammad Abd al-Halim Abdullah, the novel "Sun of Autumn," in an attempt to show the harmony between the components of literary work.

تمهيد :

غدت دراسة الرواية في العقود الثلاثة الأخيرة مدار تفريغ الفكر الأدبي والنقدي في كثير من الدراسات الأدبية، وجمعت بين المناهج المختلفة في دراستها، فأفادت من المناهج الأدبية والنقدية، واللسانية، بل من مجالات المعرفة الإنسانية على تنوعها. ولا غرابة في ذلك؛ إذ كانت الرواية بوصفها جنسًا أدبيًا جامعًا بين أجناس مختلفة من الأدب، فلقيت بذلك سبيلاً مستساغًا لدرسها.

وليس العمل الأدبي على كل حال –في نظر تودوروف– هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... وبعبارة أخرى: "تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي"[1] وهذه الخصائص تحمل في طياتها كل ما يمكن أن يميز العمل الأدبي من خصائص سواء أكانت جمالية أو نفسية أو اجتماعية... (لذا كانت الشعرية السردية هي نوع من الشعرية الجمالية)[2]

على أننا نؤكد على أنه إذا كانت الشعرية تبحث في الوسائل التي تجعل من الخطاب اللغوي أدبًا؛ لتكشف عن جوانب الإبداع والجمال في النص الأدبي، فإنه لا يمكن لنا أن نضع قيودًا محددة أو معيارية في النص حتى نستطيع بعد ذلك أن نصفه بالشعرية أو الأدبية. بل إن الأمر في ذلك نسبي، والنسبية في ذلك تتعلق بالقارئ، أو لنقل الناقد الأدبي الواحد الذي تتعدد قراءته للنص، فما بالنا بتعدد القراء. وهي كذلك متعلقة بالإبداع الأدبي عند المؤلفين،

[1] تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م ، ص٢٤.

[2] برنار فاليط: الفن الروائي، ترجمة رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد١٠١، د.ت ، ص١٠٠.

بل أيضًا بالإبداع الأدبي للمؤلف الواحد في أعماله جميعها. وهذا الإبداع أيضًا الذي تنعكس صورته على البنيات المكونة للنص ونسيجه.

وليس معنى هذا أننا نفقد هذه القيود كليةً، فأقل القليل منها هو ما يتفق عليه الجميع، خاصة فيما يتعلق بالجوانب الشكلية في البناء الأدبي... ومن ثَمّ فإنها "قابلة للاكتناه والتحليل المتقصي والوصف، كل قياس للشعرية على الحب (الشعر كالحب لا يوصف) إدخال لها في ميتافيزيقية تضعها خارج المتناول"[١].

وإذا سلَّمنا بأن الشعرية تتوافر لكل نوع من الأنواع الأدبية، من المسرح، والقصة، والشعر .... فإن تركيز النقاد في جانب الشعرية قد استأثر بالرواية –بعد الشعر– لاعتبارات عدة؛ منها: أن كل كلام منثور يستطيعه الواحد منّا، ولكن ليس كل كلام من هذا النوع يخرج إلى الشعرية أو الأدبية. ومنها أن الرواية –كما أشرنا سابقًا– جنسٌ أدبيٌّ جامعٌ لأجناس مختلفة، من المسرح، والقصة، والشعر، سواء أكانت هذه الروابط الجامعة شكلية (مما يتمثل في عناصر البناء الأدبي ذاته) أم كانت جوانب معرفية وأيديولوجية متنوعة يتشرَّبُها الكاتب، فيلقي بظلالها في شخصياته، وأحداثه، ...

وإذا كان الشعر بوصفه الجنس الأدبي الأشهر لتطبيق الشعرية، وأن شعريته قائمة على مفهوم الانزياح اللغوي، بحيث يكون (الشعر انزياحًا عن معيار قانون اللغة)[٢] –فإن هذا الانزياح يعد –في نظرنا– الحد الفاصل لمنطقة الشعرية عن غيرها في كل الأجناس الأدبية، وهو يختلف باختلاف بنية الجنس الأدبي، فإذا كانت الرواية تتكامل البناء براوٍ، وحدث، وشخص، وزمان، ومكان، كان لزامًا أن نحدد انزياح هذه البنيات عن الإطار الواقعي، لتستقر في العالم المتخيل. وقد رأينا من النقاد من يكتفي في تعريف الشعرية وفقًا لهذه

[١] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م ، ص١٨.

[٢] جان كوهن:بنية اللغة الشعرية، ترجمةمحمد الولي، دار توبقال،الدار البيضاء،ط١٩٨٦،١م، ص٦

العلاقات بأنها (دراسة الإجراءات الداخلية للأثر الأدبي)[1] بمعنى دراسة العلاقات المتشابكة داخل بنية العمل الأدبي، وكيفية نسج المؤلف لها.

والشعرية في نظر البعض لا تكاد تنفصل عن اللسانيات، بل هي وثيقة الاتصال بها، يعلل ذلك رومان ياكبسون في كتابه قضايا الشعرية مجيبًا عن سؤالٍ طرحه: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًّا؟ ... إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تمامًا مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات"[2]. وياكبسون في تبريره ينظر إلى اللغة من خلال نظريته المشهورة، في عناصرها الممثلة في المرسل، والمرسل إليه، والسياق، والسنن، والاتصال، والرسالة... ويجعل مصدر الشعرية عن الرسالة، ويمضي ياكبسون في عرض العوامل التي يستلزمها التواصل اللساني، ويركز على الرسالة في تحقيق الوظيفة الشعرية للغة: (إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة)[3]

فالبحث عن الشعرية يُنظر فيه من خلال العلاقات بين بنيات النص الأدبي وعلاقاتها مع بعضها البعض، بل يخرج من ذلك إلى البحث في الأدوات المساعدة في تشكيل هذه العلاقات، ليخرج إلى العلاقات خارج النص، وهو ما أسماه أبو ديب بالبعد الخفي للشعرية، أو كينونة الغياب (التي تنتمي

---

[1] فانسون جوف:شعرية الرواية، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٢م، ص١٣

[2] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص٢٤

[3] قضايا الشعرية، ص٣١ . وهذه الوظيفة التي جعلها ياكبسون من وظائف اللغة، يجعلها أبو ديب من وظائف الفجوة، أو مسافة التوتر، ما يراد به الانزياح، ويرجع هذا الاختلاف لاختلاف الموضوع التي تصدر عنه الشعرية، فياكبسون يرى الشعرية في الرسالة ذاتها، بينما يراها أبو ديب في علاقات بنية النص، وظل النص أو اللامقول،...انظر: في الشعرية، ص١٩، ص٢٠

إلى علاقات من داخل النص بعلاقات من خارج النص، وقد حاولت دراسات كثيرة البحث عن مسمى أو مصطلح لهذه الحالة، لكنه ما يزال عصيًّا على التحليل في هذه المرحلة)[1]

وهذا البعد الخفي يمكن أن نفسر من خلاله شعرية الظواهر غير الأدبية، كالظاهرة الاجتماعية من الفقر والجوع والمرض التي يوظفها الكاتب في عمله من خلال هذه العلاقات التي تربط بعضها البعض، بل وتربط الأدبي بغير الأدبي.

أما جيرار جينيت فقد تطور عنده مفهوم الشعرية بدأً من البحث في "الصور"، حيث يراها طرائقَ للخطاب، والسؤال الأهم للوصول إليها: كيف تَشكَّل الحكيُ فيها؟ أما في كتابه "النص الجامع" فقد وسع المفهوم فرآها مجموعة من المقولات العامة الباحثة عن أنماط الخطاب والصيغ القولية، والأجناس الأدبية... والشعرية في "أطراس" تهتم بالمتعاليات النصية، أي كل ما يجعل النص يدخل في علاقةٍ ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص، ويتوسع المفهوم أكثرَ في "عتبات" لتشمل المناص، قاصدًا به العلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص، وما يدور بفلكه من نصوص موازية[2].

من خلال ما سبق أمكن لنا أن نرى ارتباط مفهوم الشعرية بالأجناس الأدبية المختلفة، وخصائص الخطاب، والجمالية، والبعد الخفي للشعرية الممثل في الانزياح أو الفجوة، وعلاقتها باللسانيات بوصفها وظيفة من وظائف اللغة، وعلاقات النص في ذاته، وما وراء النص، كل هذا ما دعى أحد الباحثين إلى القول بأن الشعرية: "هي الشقيقة الكبرى للجمالية والأدبية وعلم الأدب، وهي

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص١٩

٢ عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م ، ص٢٥-٢٦

بنت اللسانيات اليافعة، وهي على صلة وصداقة قوية مع البنيوية، وفي تنافس ومشاركة مع الأسلوبية، وهي لا تُنكِر علم النفس، ولا تحطم الخيالية، ولا تنفي بواعث النص، ولا ظله، ولا التعالي النصي، ولا جامع النص"[١].

ومما سبق فقد أمكنني أن أقدم أولا لمفهوم الشعرية في النوع الأدبي بأنه مجموعة من المفاهيم التي تتعلق بمكونات النص، وطبيعته، والتي يُستند في تفسيرها إلى مجالات معرفية متنوعة من علم النفس، والسوسيولوجيا، والتلقي، ... بغية تفسير المتخيل الروائي، والنص الروائي كليهما، للوصول إلى تحليلات أعمق، وتفسيرات أدق.

والشعرية بهذا المفهوم تتعلق بكل مكون من مكونات النص، من أول العنوان وعتبات النص الروائي، ومرورًا بالحكي، والشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان، ...، أضف إلى ذلك هذا الكل من المجالات المعرفية المتنوعة التي تسهم في القراءة التأويلية للعمل الأدبي.

مما سبق يبدو تنوّع الأسئلة التي تسأل عنها الشعرية، وفلَكُ هذه الأسئلة يدور في:

كيف تتشكل القصة؟ وكيف تتناسق وتنتظم الظاهرة غير الأدبية ضمن نسيج النص الأدبي؟ وما العلاقة بين المتخيل الروائي والنص الروائي المؤلَّف ذاته؟ وكيف يؤلف الأديب بين مكونات الوجود غير المتجانسة في صورة متجانسة؟ وكيف أثرت اللغة في ذلك وتأثرت؟ وما الفرق بين اللغة الأدبية واللغة غير الأدبية؟

وقد حاولت في هذا البحث أن أجيب عن هذه الأسئلة التي تسأل عنها الشعرية من خلال التطبيق على واحدة من أهم الروايات التي كتبها الروائي

١ حمدان البطوش: ملامح شعرية الرواية، جبرا إبراهيم جبرا أنموذجًا، دراسة فنية تحليلية، ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠٠١م، ص٢٤

الكبير محمد عبد الحليم عبد الله، وهي رواية شمس الخريف، في محاولة لبيان مدى التناسق والتناغم بين مكونات العمل الأدبي، وكيفية تشكله. وقد دار هذا البحث في عدد من المحاور:

الأول: في شعرية المكون السردي:

وكان الهدف الأهم في هذا المحور أن أجيب عن سؤال: كيف استطاع المؤلف أن يحقق التناسق والتناغم بين مكونات البناء الروائي؟ وكيف جعل من هذه العناصر بناءً شعريًّا خارجًا عن النمط المألوف لبنية كل مكوّن فيه، بمعنى: كيف بناه شعريًّا في المتخيل الروائي موازيًا لغير الشعري في الواقع؟

فناقشت فيه من العناصر الفرعية: شعرية العنوان.

فإذا كان العنوان هو المدخل الأول للنص الأدبي، لذا كانت مهمة اختيار العنوان للكاتب من أشق المهمات، في محاولة منه لتكثيف عناصر البناء كلها في هذا العنوان، ومن ثم يلجأ إلى جمع من الأدوات والإجراءات، أو بعضها، مثل: مراوغة العنوان، أو تعتيمه؛ مستخدمًا في ذلك أدوات متغايرة تتعلق ببنية العنوان نفسه، من وجازة اللفظ، أو محاولة الإلباس، لمحاولة فهم السؤال الأكبر فيه: ما العلاقة بين العنوان والنص الروائي؟ في محاولة لفهم انعكاس أحدهما على الآخر.

وتحدثت كذلك عن شعرية الشخصيات، وكيف قدمها المؤلف، وعلاقة الراوي بالشخصية، والتنويع السردي، والمزاوجة بين الشخصيات، والتحول فيها، وارتباطها بالزمان.

ومما ناقشه هذا المحور أيضًا شعرية المكان، وكيف استطاع العمل الروائي أن يوفق بين المغلق والمفتوح في الانتقال بينهما، وأن يتناسق هذا الانتقال مع الحبكة الروائية. وكيف استطاع أن يستنطق المكان ليضفي دلالات

على النص، مستخدمًا أدواته التصويرية المختلفة من الوصف، والسرد... وربما المزج بين أبعاد مثلث الزمان والمكان والحدث.

وانتقلت بعد ذلك إلى الحديث عن شعرية الزمان وكيف يخرج العمل عن خط الزمان المنطقي، فيتوقف، أو يكثف، أو يحذف، أو يسترجع... في طريقة من المراوغة التي تكون أشبه بمرواغة المصارع في الحلبة...

أما المحور الثاني من محاور هذا البحث فقد كان في: انتظام الظاهرة غير الأدبية ضمن النص الأدبي، فتحدثت فيه عن بعض الظواهر الإنسانية والاجتماعية التي تعرضت لها الرواية من الفقر، والجوع، والتشرد، والحب، والحياة والموت...

ومما تعرض له هذا البحث أنه استطاع أن يربط بين ثنائيات هذه الظواهر، فجمع بين الجوع والحب أو الحنان في ثنائية ذهنية وفكرية ... وبين القوة والضعف، وما صاحبهما من تسلط وخنوع.

ثم كان المحور الثالث ممثلاً في شعرية اللغة أو الانزياح اللغوي، وما يصوره العمل الروائي من انحراف باللغة عن مألوفها، على مستوى التصوير، ومصادره، والمستويات اللغوية لتقديم السرد، فضلاً عن سيميائية اللغة.

شعرية العنوان:

إذا كان العنوان هو العتبة الأولى التي ندخل منها إلى النص الروائي، أو هو الأب الذي إليه ينسب العمل الأدبي، بحيث يدل دلالةً واضحةً على المضمون الروائي، فلا شك إذن أنّ العنوان بهذه الصورة يفقد أهم خصائص الشعرية التي يجعل منه خروجًا عن النمطية المألوفة. فالنص النثري الذي يدل عنوانه على ما يحمله دلالة واضحة دون أي تكلف أو عناء من القارئ ليستوضحه إنما لا يعبر فيه هذا العنوان عن أي خاصية شعرية، بل لا بد أن

يتميز العنوان بالمراوغة، أو الوجازة أحيانًا، والتعتيم في أحايين أخرى... وللعنوان وظائف متعددة، جمعها جيرار جينيت في "الوظيفة التعيينية التي يحدد بها اسم الكتاب، والوظيفة الوصفية التي تتعلق بمضمون الكتاب، والإيحائية المرتهنة بأسلوب الكتاب، والإغرائية التي تغري القارئ باقتناء الكتاب أو قراءته"[١] وقد تجتمع هذه الوظائف في العنوان الواحد أو بعضها.

والعنوان الشعري هو الذي يقلب الصورة، ويعكس فهم المضمون الحكائي، بحيث يتحول النص ليكون دليلاً على العنوان (خاصة إذا تحمَّل العنوان دلالات متنوعة) لا أن يكون العنوان هو الدليل على فهم النص الداخلي. والنص إذ يجلي لنا ظلمات العنوان، فإنه يتبع في سبيل هذا الإجلاء استجماع عناصره كلها، حتى نبصر العلاقة بينه وبين العنوان. فالشخصية تحمل من العنوان بقدر ما يحمل الحدث، والزمن قد يحمل منه ما تتحمله سائر العناصر، وهكذا في كل عنصر من عناصر البناء الروائي.

ولكنْ: هل يعني هذا أن العنوان يفقد سلطة التوجيه للقارئ؟ بالطبع لا، وذلك أن العلاقة بين العنوان والنص شديدة التماسك، كثيفة التشابك كذلك، أو ينبغي أن تكون هكذا. فالقارئ إنما يستدعي النص بما يحويه من عناصر بنائية للرواية، لا يستدعيه إلا ليوظفه في بنية العنوان، فيسترجع كل المضامين الشكلية والمعنوية في النص ليحكم رصها في إطار حلقة هذا العنوان، فالعنوان أشبه بهذه الحلقة التي لا ينبغي أن يشذ عنها مضامين الحكاية[٢].

---

[١] انظر عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١١، ص١٩، ٢٠

[٢] ولكننا نرى التوجيه للعنوان عند القارئ ممثلاً في كل المؤشرات التي يقدمها النص قبل الشروع في القراءة، وهو ما أطلق عليه (أفق انتظار القارئ)، بمعنى ملاءمة العنوان لما يتوقعه القارئ من مضمون العمل الروائي. انظر: فانسون جوف: شعرية الرواية، ص١٩. فشمس الخريف يتوقع قارئ العنوان أنها رواية اجتماعية، أو رواية رومانسية لحبٍّ عاثر.

يتخذ الكاتب لروايته عنوانًا يرجع إلى الطبيعة، وهو" شمس الخريف"، ليوظفه في التعبير عن مضمون عمله، متخذًا من وجازة العنوان سبيلاً في الإبهام والتعتيم، بحيث لا يستطيع القارئ أن يفهمَ مراد الكاتب دون قراءة الأحداث قراءة متأنية، مع ربط عناصر العمل بما يجعلها تصب في خدمة التعبير عن هذا العنوان.

وإذا كانت الشعرية تربط بين الأثر النفسي والعمل الأدبي، فإن أول أثر نفسي يتلبس القارئ يحصل من وقْع العنوان، إن الوقع النفسي لهذا العنوان على القارئ يُسكِنه في بداية قراءته بروحٍ من الإشراق والهدم في ثنائية ضدية بين مكوني العنوان، فبمجرد الوهج الذي يحدث من سماعه كلمة "شمس"، فإنه ينقلب عَتَمة وكآبة في سماعه كلمة "الخريف".

ولا يجب أن نخرج عن البنية التركيبية للعنوان، وما تحمله هذه البنية من دلالات متنوعة واحتمالات متعددة، تجعل من القارئ مستكشفًا لما يرجح أحد هذه الاحتمالات. فالتركيب الإضافي في العنوان المكون من "شمس" المضاف، و"الخريف" المضاف إليه يردنا إلى طرح تساؤلات كثيرة: مَنْ شمسُ الخريف؟ أهو شخص؟ أو حدث مرَّ بالشخوص؟ أو رمز يعبر عن حالة؟ وما علاقتها بمضمون الرواية؟ وغيرها من الأسئلة... وهذا المركب الإضافي يقتضي منا تقديرات مختلفة تُعدِّد هذه الاحتمالات التي بدأت بالسؤال عنها، فقد نقدر المبتدأ محذوفًا، أي : هذه شمس الخريف، للمؤنث، بمعنى: هذه الحكاية هي نفسها شمس الخريف، أو أنّ شخصية أنثوية ستظهر فتكون شمس الخريف، أو للمذكر بهذا، بمعنى: هذا المتكلم الراوي الذي يروي القصة هو شمس الخريف... وربما نُقدِّر الخبر، كأن يكون المعنى: شمس الخريف تظلنا، أو تمرُّ بنا، أو مُعتمة، أو كئيبة، أو في نفوسنا... وما إلى ذلك من أوجه تعدد الاحتمالات.

إن القراءة المتأنية لهذا العمل يجعلنا نحكم على المراد من العنوان بأن الخريف هو شخص هذا البطل، الراوي للقصة، وهو مختار، ذلك الذي عاش حياةً مليئةً بالصراعات والتحولات من حال إلى حال حتى لنجد تيمة أساسية تضعه وتضع سائر الشخوص في دائرة التقلب والتحول، تتكرر في الرواية على لسان الحاج عبد المجيد البدال في عزبة خورشيد، وتستمر في ذهنه لتتكرر مع المواقف التي تعترضه من قولهم: (سبحان من يغير ولا يتغير). فرأينا التحول في حياته من الفشل إلى النجاح، ومن التشرد والجوع إلى الاستقرار والعمل، ومن محاولة ملء الفراغ العاطفي والحرمان من الحنان، بالبحث في كل فتاة يقابلها، إلى أن يستقر به الحال مع السيدة (ف) التي تتحول حياته معها إلى الاستقرار، التي ما تلبث أن تُقرّ حياته حتى تغيب عنها، لتتحقق مضمون هذه التيمة (سبحان من يغير ولا يتغير).

ولقد وفق الكاتب في توظيف هذه العبارة توظيفًا يلائم الإطار القصصي المعبر عن دورة الزمان ليوازي نموذج التحول الطبيعي في الكون من ربيع إلى خريف، ومن صيف إلى شتاء.

فهذا الخريف الذي عاشه مختار كان الدائرة العامة التي أحاطت حياته كلها، حتى أنه حاول الخروج من مدارها بالبحث في فلك آخر عن السلام النفسي الذي وجده –باحثاً عن سد الحرمان من الحنان– في الفتاتين سكينة، ووهيبة. غير أن قوة الجذب لمدار الخريف لتشده إليه بعد كل هروب أو خروج، فتارة ترده على الحقيقة، لكون الوضع مؤقتًا، أو ترده بالذكرى لما قرر الخروج منها هاربًا، فراحت ذكرياته تؤجج فيه الاضطراب، وتعود به إلى دائرة الخريف.

وإذا كان الخريف معادلاً لحياة الراوي، بحيث لازمه في كل مواقفه، وما كان فيه من دلالات العتمة والكآبة التي تظل صاحبه، إلا أنه صار بدورة الزمان إلى ربيعٍ على يد السيدة (ف) التي أثرت فيه، فكريًّا وعاطفيًّا ونفسيًّا،

فكانت بمثابة شمس الخريف التي أمدته بأسباب النجاح، وعلقته بأعلاق الحياة. بل كانت هي الخريف نفسه –حين التحما عاطفيًّا، فصارا كالشيء الواحد– التي طمست كل معالم القديم من الفشل والرسوب، والاضطراب، كما يطمس الخريف ما جفَّ من أوراق الشجر والنبات، حتى تعود غضة طرية. فهذه السيدة قد (امتدت يدها إلى الماضي، فطمست معالمه، قبل أن تبني الحاضر بأيد وقوة. ص١٧٧)

شعرية الشخصيات:

إن الشخصية أحد الثوابت البنائية من أركان العمل الروائي، بل تتميز بها الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية، وقد يظن البعض –نظرًا لهذا الثبات– أن هذا المكون الأساس مما يخلع على الشخصية صفة الجمود بحكم البنية الروائية، فلا تمثل أحد عناصر الشعرية في الرواية. ولكن الأمر مختلف، من ناحية العمل الأدبي نفسه ، ومن ناحية قدرات كل كاتب على استظهار الشعرية في هذه الشخصية أو تلك... فلا يمكن أن نصف العمل بالأدبية دون أن تَرْقَى الشخصية إلى مستوىً ما من الشعرية؛ أضف إلى ذلك أن الكتاب مختلفون في عرض هذه السمات الشعرية لكل شخصية، بل وفي كل عمل من أعمالهم الأدبية... والسؤال هنا: كيف تحقق الشخصية سمات الشعرية؟

أول ما يلوح من صفات الشعرية الممثلة في الشخصية، هي ما أقررناه من قبل من أن الوصف بمفهومه الأدبي أحد أهم سمات الشعرية، والشخصية الروائية لا بد أن يعتمد الكاتب في إبرازها على هذا الجانب الوصفي، ووصف الشخصية يكون خارجيًّا وداخليًّا، وذلك بتتبع الخصائص المتغيرة للشخصية، أو التركيز على خصيصة ثابتة تُحرِّك الحدث... وخروج الوصف إلى ناحية

الحركة والانفعال معه، وتناميه بما يتناسب مع الأحداث والمواقف يفضي إلى شعرية الشخصية. وهذا التنامي يكون بالوصف المتقطع للشخصيات بما يخدم الحبكة، ووجهة النظر، فضلاً عن كونه يتعلق بالزمان من الناحية الخارجية في التطور العمري للشخصية، أو من الناحية الداخلية في التطور العقلي والفكري. وإذا كان الزمان الروائي نفسه قد يتموج بالوقفة والاسترجاع والاستباق، فإن الشخصية كذلك قد يتقطع سمتها ووصفها بتموج هذا الزمان، فيصف الكاتب شخصيته بعد أن مرت مراحلها العمرية إلى التقدم بما يخدم الزمان المسترجع في التعبير عن مراحلها المتأخرة.

إن هذا الوصف المتقطع للشخصية خارجيًّا وداخليًّا من أبرز سمات الشعرية، فالشخصية مثلاً في التصوير السينمائي هي نفسها في العمل الروائي، غير أنك –خارجيًّا– تستطيع أن تتبين وصفها المادي، بكل تفصيلاته جملة واحدة من الظهور الأول لها تحت عين الكاميرا. أما في العمل الروائي فإنك قد ترى الكتاب مختلفون في عرض شخوصهم، بل الكاتب الواحد يختلف العرض عنده لشخصيات العمل الواحد، فتارةً يُظهر شخصيته بكل تفاصيلِها مع الظهور الأول لها، وتارة يُخفي البعض أو يهمله عن قصد، وتارة يترك للقارئ أن يتوقعَ شكل الشخصية من خلال الأحداث والمواقف، وهذا النوع الأخير تحديدًا تختلف فيه توقعات القارئ لارتباط أنواع الشخصيات بنماذج سابقة من الحقيقة أو الخيال في أذهانهم.

ومعظم الشخصيات في شمس الخريف يقدمها المؤلف تقديمًا متقطعًا ماديًا وفكريًّا، فالشخصية الرئيسية في هذا العمل ، وهي مختار، تعمد المؤلف أن تقدمها الأحداث، خاصة في جوانبها النفسية، وأما جوانبها الخارجية فقدمتها أم مختار مرة في معرض عتابه: (ليتك كنت فتاة إذن، لشقت طريقها بوجهك الذي لا يخلو من وسامة..." ص٨ وقدمها هو مرة أخرى مبررًا للقارئ ضعفه

الدراسي لا ضعفه الجسماني: (لأنني كنت من الناحية الجسدية مستوفيًا شرائط القوة" ص٩

وشخصية أم مختار أيضا قدمها لنا الراوي في أحوالها من الاستهلال الأول لها في العمل الأدبي، حتى اختفائها التدريجي من حياة مختار، ثم وفاتها في آخر القصة. فهي في القسم الأول من حياتها بعد وفاة الزوج ذات وجه شاحب (حين وقفت خلفه وهو جالس ص٨) ووجهُها مكدود ، وشعرها ذو تلافيف أصفر(حين خرجت من الحمام ص٩) وهي امرأة مترملة مريضة تُدبّر أمر معاشينا ببقية أعصاب وَصِحة، وهي طيبة القلب (ص١٠) وهي من أصناف الناس الذين لا يزاولون التجربة للمرة الثانية (ص١١) غضبها دائم (ص١١) لها ضفيرتا شعر تشوبه الصفرة، مجدولتان في توثيق لطيف مربوطتان عند النهاية (ص١٣) جيدها طويل عاث في رشاقته المرض (ص١٣) طبعها النار (ص١٥) لجوج ملحاح (في معرض حديثه عن تحول حال الأب ص١٨) محاربة بطبعها (ص١٨) لا تجأر بالشكوى (ص٢٣) زوبعة لا تكف عن التدويم ، لكنها امرأة مستقيمة في أخص المعاني (ص٢٥)

وفي القسم الثاني نجد وصفها في اللحظة الفاصلة للتحول بين هاتين الفترتين من حياة أم مختار على لسان مثيرٍ مهمٍّ من مثيرات التحول في القصة، وهي زينب، التي قالت لها: "أنت حزينة لست سقيمة، وزهرة تحت ناقوس من الزجاج محرومة من الندى والنسيم" ص٣٠ فقد تحولت من الشحوب إلى النضرة، "بوادر النضرة التي لونت خديها بعد شهور" ص٣١

أما السيدة (ف) فأول ظهور لها في القصة (ص١٥٥) كان ضمن الحديث عن ألوان الناس وصنوفهم الذين يلقاهم بحكم عمله في البريد، فيبدأ في التعرف على حياة هذه السيدة في نوع من التعتيم والإبهام الذي يصاحب حياتها، هذا التعتيم الذي يبدأ في التكشّف رويدًا رويدًا حين يتعرف عليها

ويتقرب منها، بدأ بصندوق الخطابات، وكأنه صندوق أسرارها... لم ينفصل ذكر السرد عن هذه السيدة حتى بدا في الوصف المادي لها من خلال طريقة غير مألوفة في الوصف، فجعل يصف المرأة في النموذج المثال لها، ويلبس أوصاف هذه السيدة على وصف هذا النموذج، أو كما يحب أن يراه هو: "إن أجمل العيون في وجوه النساء عينان صادقتان، تجعلان اللسان في المكان الثاني... وأجمل الأبدان منها الطويل... أما الشعر فالأسود الكثيف الأثيث المداخل زمرًا زمرًا... والوجه المستطيل الداني إلى الشحوب الذي بدا كأن صاحبته سهرت تقرأ وتفكر..." ص١٥٩- ١٦٠ وقد كان يظن أن الخيال هو الذي صوَّر له هذا الوصف: "فلما رأيت السيدة "ف" مرة أخرى، وملأت منها ناظري، أدركت مدى غفلتي... لأنها كانت النموذج والتمثال والحقيقة والخيال في وقت واحد" ص١٦٠

وطريق تقديم الشخصية نفسها يجعل العمل متمايزا تمايزًا شعريًا، فالتقديم المباشر للشخصيات يقلل درجة الشعرية في العمل، والتقديم غير المباشر لها من خلال الأحداث أو المواقف التي تتخذ منها الشخصيات موقفًا ما يعد "من أخصب الطرق وأثراها بالشعرية؛ إذ تحتاج إلى يقظة القارئ المعتمدة والمتكئة على مهارة الكاتب في تشكيل الشخصية، ورسم ملامحها، وإحداث مقروئية لها من خلال استخلاص الصفات والمزايا المبعثرة مكانًا ومستوى، لأنها لا تقول ما تريده مباشرة، وإنما تترك مساحةً للتأويل والمشاركة القرائية، من خلال الأفعال والتصرفات، الحضور والغياب، الفاعلية والتهميش"[١] وهنا يجب أن نَلْفِت إلى معيار مهم لقياس الشعرية، وهو يقظة القارئ، هذه

[١] حمدان البطوش: ملامح شعرية الرواية، ص٦٠

اليقظة شديدة التعلق بانفعال القارئ، وهذا الانفعال يبعث أثره الكاتب فيبدأ في جذب انتباه القارئ من خلال رسم شخصياته، أو حتى من خلال راويه.

ومن طرق تقديم الشخصية أن نتبين صفة الشخصية من تصوير الموقف الذي تمرّ به، لا أن يقدمها مباشرة، فهذه أم نعمات صديقة أمه صور لنا بدانتها بقوله: (بيضاء بدينة، تقوم في تثاقل من عجيزتها الكبيرة، وكثيرًا ما تعتمد بكفيها على ركبتيها، وتئن وهي تقوم) ص٣٣ أو أن يصور ذكاء الصديقة الثانية لأمه وهي زينب، حين ألقت بموضوع تأجير غرفتين من شقتها على مسامع أم مختار، فهي صاحبة ضحكة ناعمة كفيلة بالإقناع (ص٣٥) أو حين يصور لنا مبلغ لُطفها الذي يعد من أهم وسائل هذه المرأة في إقناع أم مختار بتأجير الغرفتين، فيضعه مقارنًا لموقف آخر، نعرف منه أنها امرأة عقيم، فابتسامتها في لطف كانت سببًا في أن ينسى زوجها حلوى البنين(ص٣٤)

والراوي نفسه أحد شخصيات العمل، وتعتمد درجة ظهوره في العمل على نوع الراوي الذي يختاره الكاتب، فالراوي الذي يكونُ من شخصيات الرواية، يكون أوضح في الظهور من غيره المتخفي خلفَ أحداثها، وأشد وضوحًا حين يكون الشخصية البطل في الرواية، وهذا موجود في روايتنا هذه، لكنْ قدْ يطغى المؤلف على الراوي، بحيث يتخذ الراوي شكل المؤلف أحيانًا فيما نسميه بالتدخل، فيكون من باب إيقاظ القارئ الحقيقي المتخفي وراء القارئ الضمني، فيستخدم عبارات جذب الانتباه، مثل: يا صديقي... التي أعدُّها من باب الوقفة لأخذ النفس، يستجمع فيها الكاتب أفكاره ويرتبها، فضلاً عن كونها تعزيزًا للتشويق لدى القارئ... أو أن يكون بالجمل الاعتراضية، أو التعليقات التي تبدي وجهة النظر في لغة تأملية شعرية... إذنْ فدورُ القارئ في العمل الروائي مهمٌّ جدًّا بالنسبة لشعرية العمل الروائي.

ومن سمات الشعرية أن يتدخل المؤلف في السرد الروائي بالتعليق أو التفسير؛ لجذب انتباه القارئ، وتغيير النمط السردي باستحضار القارئ الضمني، ومن ثَمّ القارئ الحقيقي، فنرى الراوي بين الحين والآخر يوجه الخطاب لقارئه الضمني: "دعني أقطع عليك سياق قصتي فترة قصيرة..." ص١٤ "لم أر يا صديقي ثورة رجل هادئ، ولا غضبة رجل غضوب..." ص١٩ "وكيف تتوقف الحياة؟ هل رأيت دوحة عظيمة؟..." ص٢٤ "هل جربت يا صديقي تلك الأشواط الأولى من علاقات الهوى والحب؟..."ص٤٦ "وهكذا تجد في حياتنا ظروف يدبر فيها المكان كما يدبر الزمان..." ص١٢٤

ومخاطبة الصديق تذكرنا بشعرية الشعر من بداية ظهوره، في تحول نبرته من الذاتية إلى الخطابية

كقول بشر بن أبي خازم:

أُسائِلُ صاحِبي وَلَقَد أَراني بَصيراً بِالظَعائِنِ حَيثُ صاروا[1]

وقول النابغة الجعدي:

" خَلِيلَيَّ عُوجا ساعَةً وَتَهَجَّرا وَلُوما عَلى ما أَحدَثَ الدَهرُ أَو ذَرا

خَلِيلَيَّ قَد لاقَيتُ ما لَم تُلاقِيا وَسَيَّرتُ في الأَحياءِ مَا لَم تُسِيِّرا"[2]

وقد يأتي التعليق للتبرير سابقًا الحدث في نوع من التشويق، يقول تعليقًا على تحمل أبيه لأمه بعد أن فقدت أباها وأخاها: "غير أن المقادير تحتفظ لنفسها بالموقعة الأخيرة.. لا بد أن يكون لها الظفر، فلا تدع قوانا قادرة على تحمل كل شيء، ولا تدبير كل مشكلة" ص١٦ وهذا التعليق نفسه تبريرًا لمحنة أخرى يتعرض لها الأب، فكان جامعًا لما قبله وما بعده "وامتحنت المقادير أبي

[1] بشر بن أبي خازم: الديوان، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٠، ص٦١

[2] النابغة الجعدي: الديوان، تحقيق: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٧٨

بمحنة جديدة حين بدأ الوسواس يسيطر على فكر زوجته"ص١٦. وفي تعليق آخر يأتي لتفسير موقف أبيه –تفسيرًا محتملاً– في ربطه بالإنسان بصفة عامة، سابقًا أيضًا للحدث: (لكن الإنسان يتذكر دائما ما يبذله، وقد بذل الكثير دون أن يحس، لكنه لا بد من لحظة يحاسب فيها نفسه، ويراجع دفاتره، وذلك هو عين ما كان يحدث عقب كل منحة يقدمها أبي لأم مختار"ص١٦

إن هذه التعليقات تضفي حالة من الشعرية على نسق السرد، فيتمازج بها العقلي والعاطفي، الفكري والانفعالي، وفي الوقت نفسه تجمع بين الحالات النفسية للراوي وغيره من الشخوص.

والراوي في شمس الخريف هو الشخصية الرئيسة في العمل، استخدم المؤلف له السرد بضمير المتكلم في العمل كله من بدايته إلى نهايته، غير أن استهلاله للرواية بدأ بضمير الغائب في الحكاية عن مدرس التاريخ، انتقل من وصفه إلى السرد بضمير المتكلم: "كان يسميه بالسيد الخالد، وكان يسميه أحيانًا بسيد الخالدين، ..." لنجده في الفقرة الثانية يبدأ سرده بالحديث عن نفسه: "كنت في الصف الأول من الفصل أرقب مدرس التاريخ هذا الطويل الفارع الباهر المتناوح،...(ص٣)"

وهذا الانتقال المباشر من ضمير الغائب إلى المتكلم إنما يستثير في القارئ نبهة استهلال، يركز بها المؤلف على جذب انتباه القارئ، في طريق من الانتقال من عالم الغائب إلى عالم الحضور. ولم ينته دور السرد بالغائب وإنما يطالعنا في كل حكاية داخل الحكاية، أو في كل حكاية عن الغير، فيسرد قصة أبيه وأمه، وكيف تزوجا، وقصة سكينة في عزبة خورشيد التي ينوع فيها بين الغائب فيما لا يعلم، ولم يعشه من أحداث، وبين المتكلم فيما عاشه وعلمه... وغيرها من الأحداث الداخلية في الرواية.

إن التنويع في السرد بين الضميرين الغائب والمتكلم، إنما هو تنويع بين الحالات النفسية التي يمر بها الراوي، فالحالة الأولى فيما يعلم من سريرة نفسه، أو ما عاشه من الأحداث مع غيره من الشخصيات تفضي إلى ضمير المتكلم، ومن ثم إلى حالات نفسية متنوعة تتنوع بحسب المواقف التي يمر بها، من الإحساس بالفشل، وعدم الثقة بالنفس، والتشويش، والحب، والجوع والفقر، ... والحالة الأخرى فيما لم يعشه من أحداث فوافقت الماضي، مستخدمًا ضمير الغائب، ومفسرًا لما وقع من هذه الأحداث أحيانًا، وهي تتعلق أيضًا بالوصف الظاهري، للشخوص، والأماكن، والتفسير العقلي لكثير من مواقف الآخرين...

ولعل من أهم سمات الشعرية تحقيق التناسق والتناغم بين مكونات العمل السردي، فكما رأينا من قبل قد تحقق هذا التناغم في التقديم غير المباشر للشخصيات، أو الوصف المتقطع لها بما يتناسب مع المواقف والأحداث، بل بتوليد شخصيات جديدة بحسب هذه المواقف كشخصية صديقه أنور أمين الذي أَمدَّه بأفكار الهروب وخططه. وقد كان هذا التناغم أيضا بين الشخصيات والزمن، فالرواية هنا قائمة على فصول السنة، وقد وظف الكاتب الشخصيات بحسب هذه الفصول، فهذا مختار قد وجدته من الشخصيات الظاهرة في الفصول كلها، وإن كان زمانه كله يمثل خريفًا غائمًا، أما سائر الشخصيات فتوزعت على الفصول بين الربيع والصيف، والخريف، والشتاء ... حتى إن منها من توَّزع على هذه الفصول بحسب المواقف التي مرت به... فشخصيات الخريف الأول تمثلت في الأم، والأب، وعبده الخادم، وتاجر المنصورة سبب الزواج بين الأم والأب، ومدرس التاريخ... وظهرت شخصيات الخريف الثاني في الصديقتين أم نعمات وزينب، اللتين مثّلا له كآبة وقتامة، وزادوا في سواد غيماته فهو يكرههما إضافة إلى كره من نوع جديد لأمه، فأصبح يكره من النساء هذا الثلاثي النسائي في خريف العمر. ومن الشخصيات التي توزعت

على الفصول بل تغيرت فصولها بتغير المواقف التي تعتريها شخصيات أسرة عم خليل، التي بدأت من شخصيات الربيع، حيث الهدوء النفسي والطبيعة الخلابة، والراحة من الصراع، وهذه الشخصيات نفسها تمر مع الزمان لتقع في شخصيات الشتاء بما يحمله من الكآبة ، والمرض، فها هو أبو اليزيد ابن عم خليل قد داهمه التيفوس الذي يحل في موسم الشتاء، فهو "شتاء كئيب كالح"ص٦٦

أما شخصيات الصيف الذي نصادف فيه عباس أفندي وأسرته الزوج القادم لأمه ص٥٩، فقد وظفه الكاتب مع ما يلحق به من رسوبه في الدور الثاني للامتحان.

ومن أهم الطرق التي يستخدمها الكاتب أن يعقد المشابهة بين شخصيات العمل، فيزاوج بين شخصية عم خليل، هذا الرجل الصوفي، وبين شخصية ناصف أفندي مدرس اللغة العربية الذي طالما حكى لهم من حكايات المتصوفة ص٥٠. وهذه المزاوجة بين الشتاء والمرض تمثلت في عرضه لأسرة عم خليل من ناحية، والأسرة التي قابلها في القطار، تحمل الطفلة الصغيرة التي أعياها المرض، حين هرب من الإسكندرية ص١٢٤

ومن هذه المزاوجة الربط بين الشخصيتين في تعامل شخصية ثالثة معهما، كما كان الحال في ربطه بين تعامل الأم معه ومع أبيه من قبل، فهي قد استخدمت مع الأب سلاحًا جديدًا هو التعيير بالفشل ص١٩واستخدمته مع مختار نفسه ص٨

وقد يكون من طرق الشعرية في الشخصيات أن يوظف الكاتب التحول في شخصيات عمله من الجمود إلى المرونة أو العكس، فيلبس الشخصية مجموعة من العوارض النفسية التي تعتريها حتى يظهر أثر التحول واضحًا جليًّا، وهذه العوارض النفسية في شخصية مختار تمثلت في المثيرات الخارجية

من قِبَل الأم، التي ظهرت في السخرية والتهكم منه، والتعيير بالفشل. فنجد عوارض الخوف من افتراق الطريق مع أمه (ص٣٦) وعارض اليأس، حيث لم يكن هناك داع إلى أن يعيش (ص٣٦) وهذان العارضان كانا سببًا في أن يعيش حالة من المتاهة، والعواطف المشتجرة (ص٣٦، ٣٧) بل الخوف نفسه من تعيير الأم له (ص٤٢، ص٥٠) وحالة الخجل التي تخلص منها في اللقاء الأول مع سكينة (ص٥٥) وكذلك في اللقاء الأول مع السيدة (ف) وحالة التحول من الرغبة عن التعلم إلى الرغبة فيه حين تزوج السيدة (ف).

أما التحول الآخر فكان في شخصية أم مختار نفسها، فتحولها الأول كان مثيره خارجيًّا، لا تقوى الأم على مقاومته، وهو الموت، فمع موت عبده الخادم الذي كان مصب غضبها، صار هذا المثير موجهًا لشخصيتها مباشرة (ص١٢) وتغير حالاتها المزاجية إلى أشد الغضب الذي لا يجد من يرده من بعد موت أبيها وأخيها (ص١٥)، أما التحول الأكبر فكان من حالة الشحوب إلى حال النضارة، والتخلي عن الدواء (ص٣١) هذا التحول الذي صاحبه نوع من التفاؤل بعدما أشارت عليها زينب أن تؤجر غرفتين من بيتها (ص٣٥) وهو نفسه كان نقطة التحول في حياتها بزواجها من عباس أفندي.

غير أن المثير الخارجي لهذه التحولات من الشخصيات تمثل عند مختار في شخصيات الأم، وزينب، وسكينة، والسيدة "ف". أما عند أم مختار فتمثل في شخصية "زينب" التي قلبت حياتها من الشحوب والسكون، إلى النضارة والصخب.

شعرية الزمان:

تمثلت نظرة البحث للزمن في رواية شمس الخريف من خلال النظرة العامة للزمن باعتبار الرواية تعبر بعنوانها ومضمونها عن الزمان المرتبط

بالشخصية الرئيسية في العمل، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى بالنظر إلى الزمان الروائي بوصفه مكونًا سرديًّا يقوم عليه البناء الروائي.

إن إحساس هذه الرواية بالزمن بدأ من اللحظة الأولى فيها، فأخذ الراوي في وصف أستاذ التاريخ، وملبسه، بما فيه طربوشه، بل زرّ طربوشه الذي كان أشبه ببندول الساعة.

إن أهم ما تمثله هذه الرواية أنها تحتكم إلى الزمان في بناء مرجعياتها الدلالية، والفكرية، والنفسية، فهي تربط بين الزمان والشخصيات كما رأينا من قبل، فشخصيات للربيع، وأخرى للخريف، وثالثة للصيف، ورابعة للخريف، ... وهذه الفصول تمثل للراوي دلالات مختلفة تنطبع على نفسية الشخصية من ناحية، وترتكز إلى الموقف الحدثي من ناحية أخرى... ففَصلُ الخريف يعبر عن غيامة تصحب الشخص، تدل على متاهة أحيانًا، يرتجى فيه النور المنبعث من الشمس التي تختفي خلف السحب، وهي ما كانت في شخص مختار من أول الجكاية إلى نهايتها. أما الصيف بحره وقيظه، فازداد حرًّا ونارًا على نفس مختار من ظهور عباس أفندي في حياته، ومن بعده زواجه بأمه: (وألحت روائح الصيف في الهبوب قابضة مخيفة، تذكرني بالمتاعب. ص٨٦). والشمس نفسها أيقونة الصيف تمثل حالة الكره عند شخصية مختار لارتباطها بالدراسة: (وأنذرتني الشمس في حقول عزبة خورشيد بحدتها النوعية أن الصيف على مقربة منا، وأن الامتحان على الأبواب)ص٥٦ لذا فقد فرّ إلى العزبة : (فررت إلى العزبة بعد ارتفاع الضحى. ص٨٨) وهي مصاحبة للرسوب (أذهب في إحدى الضحوات، فأرى الورقة بيضاء. ص٩٦)، وهو طويل لطول أحداثه، وثقلها على قلبه، لذا فإنه (يبقى كسلان حارًّا متثائبًا كئيبًا، لا يعجبني فيه شيء. ص٦٥). والشتاء الذي ظهر في كآبة مصاحبًا للمرض، في حياة أسرة عم خليل...

ويبقى الربيع على دلالته من التعبير عن الراحة النفسية، والهدوء الداخلي، والسلام من الصراعات، فقد صور لنا الكاتب فصول السنة ظرفًا زمنيًّا لأحداث من التصارع بين شخصيات العمل الروائي، بين مختار وأمه، وبينه وبين عباس أفندي، وبينه وبين الفشل الذي لحقه في حياته، وبين أمه وأبيه، لكن بقي الربيع تعبيرًا دالاً عن السلام النفسي الذي تهدأ فيه وطأة الصراع، وترفع فيه الحرب أوزارها، كما حدث بينه وبين أمه في المرة الأولى لما تكرر إخفاقه في الامتحان، فـ "لم تعد تأبه كثيرًا بي في هذا الربيع، وآية ذلك أنها كفت عن أن تعيرني بالخيبة" (ص٤٣) وفي المرة الثانية عندما همت بالزواج وأرادت مصارحته (ص٨٠) . وأما شمس الربيع فرسول الحب: (وكانت شمس الربيع تنفح وجهي بدفء لذيذ يوائم الدفء الذي بدأت أنفاسه تلمس قلبي) ص٤٥ لذا نراه يربط بين مشهد تقبيل سكينة وزقزقة العصافير فرحة بدخول الربيع (ص٧٣).

ومن الدلالات الأهم للزمن دلالة الخريف الذي مثّل غيمة لمختار في جميع مراحله، غير أنّ أهم سمات الخريف أن يسقط الفاسد المتهالك من أوراق الحياة، أوراق الشجر، لينتج جديدًا نضرًا، يلبس الزرع ثوبًا قشيبًا من أبهى الحلل. فالخريف في حياة مختار الذي ظل وقتًا طويلاً مصاحبًا له في غيماته وفشله، راح في نهاية المطاف ليلقي بأوراق الخيبة والفشل، ويخطو نحو النجاح، حتى أن مصدر نجاحه فيما بعد الذي تمثل في السيدة (ف) فقد ظهر مع ظهورها في بداية تعارفهما الذي ضمه الخريف(ص١٦٣).

والنظرة الأخرى للزمان باعتباره مكونًا سرديًّا تمثلت في كون الكاتب يوظف إجراءات التعامل مع الزمن وآلياته في البناء الروائي، من إطراد الزمان ومخالفته. إن الفرق بين الحكاية التي تحكي أحداثًا متراتبة زمانيًّا والأخرى التي تتخذ آليات التمويج الزمني، هو الفرق نفسه بين غير الشعري والشعري.

فالتقرير الذي يقدم أحداثًا متراتبة زمانيًّا لا يمكن وصفه بالشعرية في جهة الزمن، بعكس هذه الحكايات التي تستخدم الزمن عنصرًا من عناصر التشويق السردي، ليعود ويسبق، ويقفز، ويتوقف، ... بما يعد انتهاكًا لخط الزمان. إن الفرق بين الإطراد الزمني المنتظم والخط الزمني الروائي هو الفرق نفسه بين وظيفتي المؤرخ والروائي، فالأول يسجل أحداثًا، في حين كان الآخر يخلق عالمًا[١].

وقد تمثلت شعرية الزمان في هذه الرواية في الاسترجاع، عن طريق القصة الداخلية في الحكاية، فيبدأ الحكي من عصر يوم في الربيع ص٥، ثم يسرد تصويرًا لمكان الأحداث، إلى أن يتوقف بالحدث لتبرير حال أمه مع أبيه، فيبدأ الرواي في قص حكاية زواج أبيه من أمه تبريرًا لعدم الحنان الذي استنبطه من نظرة أمه إلى صورة أبيه، فيبدأ في الاسترجاع إلى ما قبل مولده: (ربما استنبطت ذلك من خلال القصة التي روتها لي بعد العشاء... أب من دمنهور، وأم من المنصورة...)ص١٤ وهو ينوع في القصة الداخلية بين آليات الزمن السردي، فيبدأ في القفزة الزمنية بعد غياب الأب: ثم أضحت الأيام التوالي عن مدى حزنها وندمها ص٢٠، ولم تمض أيام حتى تلقينا رسالة معنونة باسمي ص٢٠، وتنقضي خمسة شهور كوامل... ص٢٣، ثم سارت الحياة ظالعة عرجاء ص٢٣، ثم توقفت الحياة في بيتنا بعد عام من عرجها الطارئ ص٢٤ وبعد أن ينهي قصته يعود بنا إلى لحظة جديدة من الحكي الأساس، في قفزة أخرى: (ثم حدث في الخريف التالي حدثان هامان ص٢٨)

والاسترجاع الآخر في هذه الرواية تمثل في قصة داخلية أخرى لكنها على لسان راو جديد، وهي السيدة "ف"، عرض لهذه القصة من خلال آلية

[١] إ. م. فورستر: أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١، ص٧١.

السرد بطريقة الرسائل التي قصت من خلالها قصة ماضيها وفق طريقة المذكرات بدأتها بـ ٢٠ أكتوبر مرورًا بـ ٢٢ أكتوبر ، ٢٤ أكتوبر، ٢٦ أكتوبر، ٢٨ أكتوبر، ٣٠ أكتوبر... وقد اتخذت طريقة المذكرات في سرد قصتها مع طريقة الرسائل؛ لتنقل القارئ إلى أحداث الواقعة الماضية.

وقد يأتي الاسترجاع لموقف ما يستحضره الموقف الحالي من مرض زوجه، فيزاوج بين الموقفين، مثلما حدث في استرجاعه لموقف مداعبة (أم سمك) له أيام كان ساعي بريد، يعلل هذا الاسترجاع في عقد المزاوجة بين الحالين، فزوج أم سمك من رجال الإطفاء، يكافحون الحرائق، وهو الآن يكافح المرض. (ص٢٣٤)

وهذا الزمان الذي يُسترجع، قد يأتي عليه السرد فيتوقف، ليناسب الموقف الذي يعيشه الراوي، فهذه الطبيعة التي بدأ في تأملها، وكانت له مصدر هذا التأمل، أدخلته في حالة من النشوة والسكرة، أفقدته الإحساس بالزمن، فهو في حين تساؤله وإقراره بأن الحياة لا تتوقف، ومن ثم سار الزمن دون توقف: (وكيف تتوقف الحياة؟ ص٢٤)، فمشكلات حياته تظل في النهاية وقود هذه الحياة على أن تسير، يعود فيقرر أن التأمل في جمال الطبيعة كان السبب في توقف هذه الحياة: (لست أدري كم مرّ على وقفتي هذه، حقيقة أن فقدان الشعور بالزمن شيء لذيذ، جعلني ألتمس العذر في هذا الضحى لأولئك الذين يتوسلون إليه بالعقاقير. ص٤٠) فيعقد لنا الرواي بذلك ثنائية بين مشكلات الحياة وراحتها، أو بين صخب المدينة وهدوء الريف.

وقد يمثل الزمان ارتباطًا وثيقًا مع الشخصيات، فأم نعمات قد مثلت الماضي بكل ما فيه من هدوء نسبي، فهي مع بدانتها تعكس صورة المرض في أمه، وزينب تمثل الحاضر وما فيه من الحركة والنشاط، وبدء النضارة، والتخلي عن العقاقير.

وهذا الارتباط مع الشخصيات جعله يرى في الزمن شخصًا من شخوص الرواية، فهو السبب في التعاسة والنكد، وهو كذلك السبب في المنّ والإنعام. فقد أتعس الأم كما يقول الرواي: "لكن الزمن سدد لأمي سهمين قاسيين، لم يدع بينهما فترة، حتى ترقأ دماء أولهما، فإنه انتزع منها أباها وأخاها في عام واحد، فبدأ بالشيخ ثم ختم بالشاب" ص١٥– ١٦ وهو كذلك من منحها الصداقة، وأنعم عليها بالتغيير: (ولما منّ الزمان على أمي بصداقة الست زينب أخذت أم نعمات تغوص شيئًا فشيئًا في ضباب الإهمال) ص٣٤. والزمان نفسه هو من يملي عليه خطة الهروب:(وبدأت الأيام تملي علي الخطة، فأصبحت خانعًا مطيعًا، غير متردد ولا متذمر. ص١٠٨)

شعرية المكان:

كيف يتحول المكان إلى الشعرية؟ هذا هو السؤال الأهم للباحث عن شعرية المكان، ولعل الجواب عنه يقتضي أن نعرف السمة الواضحة على المكان؛ لنرى فيه التحول من غير الشعري إلى الشعري، وهذه السمة الغالبة على المكان تنحصر في كونه دالاً على الجمود والثبات، ومهمة الأديب أن يحول هذا الجمود إلى حالة من المرونة والحركة، فتتحول الأماكن إلى قوة فاعلة مؤثرة في النفس. وآليات ذلك تكمن في قدرة الكاتب على تصوير المكان بأنه لوحة فنية، ليس فقط بأن تتخيل كل ما فيها، بل أن ينقلك إلى عالم المكان لتعيشه وتحيا فيه، كذلك أن يجعل منه موازيًا للموقف الذي تمر به الأحداث، أو أن يستنطقه فيجعله معبرًا عن الحدث. ولا يتأتى ذلك إلا "بدمج قيمه الخاصة بقيمة واحدة أساسية"[١] فتصير حدود المكان بكل ما يحوي من قيم، دالاً

[١] غاستون باشلور: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٤، ص٣٥

رمزيًا على قيمة واحدة كالسلام أو الصراع، والتشرد أو الاستقرار. ولا يتحقق كونه دالاً إلا من خلال ترابطه مع سائر العناصر البنائية للرواية، فنراه يظهر بظهور الحدث، ويختفي باختفائه، وتتشكل لوحته مدعمة بالزمان، فمكان الربيع غير مكان الخريف، ومكان النهار يختلف عن مكان الليل، وهكذا. أما تناغمه مع الشخصية فليس فقط لارتباط بعض الشخصيات بأماكن بعينها، أو نفورها من أماكن خاصة، بل إنه يتشكل مع الشخصية نفسها (فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك ، بالنتيجة، أي مكان محدد مسبقًا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء الروائي يبدو مرتبطًا بخطية الأحداث السردية، وبالتالي يمكن القول بأنه هو المسار الذي يتبعه اتجاه السرد"[1]

والكاتب هنا قد أبدع في رسم الأماكن خاصة في المكان المفتوح منها، فجعل منه لوحة فنية قادرة على الحديث مع الأشخاص الذين عاشوا هذا المكان، فنراه في وصف الطريق الذي يؤدي إلى عزبة خورشيد حدد لنا الجهات الحدية لهذا الطريق، بما يجعله خريطة تفصيلية لمن أراد أن يذهب إليه من الإسكندرية، وهي في الحقيقة خريطة مستكشفة، راح يستعريها كمن يرسمها للمرة الأولى: (وكنت متجهًا نحو الجنوب الشرقي، مخترقًا أرضًا بورًا، تؤنس رقعتها الفسيحة شجيرات ونباتات ذات أشواك، تحمل حياة الجدب...فأخذت أدور بالدراجة في طرقها المترية الجيرية البيضاء في دكنة... جددت السير نحو الطريق العام بين كفر الدوار والإسكندرية، وكانت أشباح الأشجار إلى يساري تجري نحو الشمال بنفس السرعة التي أجري بها نحو الجنوب. ثم رأيتني أعرج على طريق جانبي ضيق ينحدر نحو الشرق، تتوسده رؤوس المزارع من

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٩

الشمال، وتواريه من الجنوب ترعة ضيقة، تستمد ماءها من ترعة المحمودية الواسعة التي تزدحم في بعض مناطقها سفن الملاحة النهرية بسواريها الطويلة ، فتبدو كأنها غابة من السرو بلا أوراق ولا أغصان... ص٣٧)

ولك أن تتبين أنه يفترق عن خريطة أهل المساحة الجامدة الثابتة، في كونه أضفى عليه من محركات الجمود وبواعث الحياة ما جعله أثيرًا إلى النفس محبوبًا إليها. فوصفُ مختار هذا الطالب المتعثر لهذا المكان تفصيلاً ليس لكثرة اعتياده عليه فقط، بل لحبه الشديد إلى نفسه بحب ساكنيه.

فانظر كيف جعل من الشجيرات والنباتات أنيسًا للأرض الجدباء، والأشجار أشباحًا من سرعة السير، والمزارع أشخاصًا قد نامت وجعلت من الطريق الجانبي وسادتها، ومن الترعة الضيقة لحافها، ومن سواري سفن الملاحة النهرية أشجارًا بلا أوراق ولا أغصان. ولك بعد ذلك أن ترسم مخططًا لهذا الطريق؛ من الشمال مزارع، ومن الجنوب ترعة، وغاية القصد في الجنوب الشرقي مدينة كفر الدوار...

وتتجلى اللوحة الفنية بكل معانيها في رسم صورة حقول عزبة خورشيد (بدورها المتواضعة، التي تتواءم ألوان الجدران مع لون التربة... ص٣٧) وهذه الحقول (قد أطلقت فيها الطبيعة مجامر بخور انعقد دخانها على هيئة ضباب خفيف جدًّا، شفاف مسف، ينسحب على خضرة البرسيم وأعواد الفول وأخاديد الترع وأقدام الشجر. وتنطلق رائحته في عبق النوار، وأنفاس الأزهار... وكان هناك نغم خفيف خافت تنشده الطبيعة للمجدودين من أبنائها... في زقزقة العصافير، أو غطيط طنبور، أو أنين ساقية، أو بكاء طائر، أو غناء فلاح...ص٣٨) إن هذه اللوحة تكاد تكون مكتملة بالحواس، فالصورة البصرية في دخان مجامر الطبيعة، والشمية في أنفاس الأزهار وعبق النوار، والسمعية في زقزقة العصافير، وغطيط الطنابير، وأنين السواقي...

فهذه لوحة لمكان مفتوح متسع يحصره الكاتب في عدسة مصور قد ضيقها لتلائم عين الناظر، وتحتوي تفصيلاتها في الوقت نفسه. ولم يكن هذا المفتوح من المكان إلا ليعبر الكاتب عن معادلٍ للراحة النفسية التي يجدها الراوي، ويصير هذا المكان مرتبطًا لمعادل الراحة النفسية، ومتنفسًا له في كل أوقات ضيقه بنفسه، فنراه يخرج من المغلق إلى المفتوح ليستدعي لنفسه فكرة المخلِّص، وربما إلى مغلق أوسع يستدعي به الفكرة نفسها، فيخرج من حجرتهما التي ستستقل بها بعد الليلة لتصبح حجرتها مع الزوج الجديد، وهذا الخروج هو في الحقيقة خروج من حياة أمه (وأكاد أجزم أن هذه الخطوات التي خطوتها خارجًا من الغرفة كانت آخر عهدي بما فيها حتى آخر الحياة. ص٨٧) وقد وفق الكاتب إلى حد كبير حين أطلق على لسان أمه كلمة الحسم في موضوع زواجها، والتي توجه مختار بعدها مباشرة خارجًا من الغرفة، وهي كلمة (خلاص) وتكاد تكون هذه الكلمة هي الوحيدة العامية في هذا النص الأدبي، وربما قصدها الكاتب سابقة لخروج مختار، حتى تكون آخر ما يتردد في سمعه؛ باحثًا عن الخلاص.

وقد تكررت فكرة الخلاص هذه في البحث عن حلٍّ لمشكلة مواجهتِه لأمه عند رسوبه، فاتخذ المكان المفتوح –عند خروجه من المدرسة واقفًا على إحدى النواصي– تعبيرًا عن سجن غير مسقوف، يستدعي فيه حل الأزمة (فأصررت على ألا أتحرك من مكاني حتى تجود السماء علي بردّ. ص٢٧)

وإذا كان المكان المفتوح يعبر للراوي عن فكرة الخلاص، أو الراحة والهدوء، فإن فكرة الراحة قد ينعكس المكان الذي يحويها فيعبر المغلق عنها، بحسب الأشخاص الذي يحيون فيه، فنراه يحب أن يلجأ دومًا إلى منزل السيدة (ف) غير أنهما عزفا عن لقيا المسكن حتى لا تنوشهما الألسن. ص١٧٧)

مكامن غير الأدبي في النص الأدبي:

يبدو لي توظيف الكاتب لغير الأدبي في هذا العمل الروائي في ثلاث جهات؛ الأولى: في الظاهرة الاجتماعية، والتي تمثلت في الجوع، والفقر، والمرض. والثانية في الظاهرة الوجدانية الممثلة في الحب، والثالثة في المكونات المادية ذات الدلالة الرمزية، وقد ظهرت في مكونين مهمين: الأول: المرآة. والآخر: صورة الأب...

وقد استطاع الكاتب أن يحول هذه الظواهر غير الأدبية إلى ظواهر أدبية شعرية، أجّجت في النفس الانفعال، وحركت المشاعر وألهبتها، واستنطقت السرائر، وأظهرت الأفكار ودعوات التأمل، واستقطبت القارئ نحو فئات من الشخصيات، فصارت موجهًا لأحاسيسه توجيهًا فطريًّا غير زائف ولا متصنع.

الظاهرة الاجتماعية:

استطاع الكاتب أن يوظف الظاهرة الاجتماعية في السرد الروائي توظيفًا يجعل منها مثيرًا حدثيًّا تتبني عليه الأحداث، وتتطور تطورًا يسمح للسرد الروائي أن ينفتح به على أحداث جديدة. وأهم هذه الظواهر ظاهرة الفقر، فقد كان الفقر أو الضائقة المالية وتدبير معايش الأم وابنها هي المثير الحدثي لفعل الزواج، فمنه استطاعت الست زينب أن تنفذ إلى أم مختار في اقتراحها عليها تأجير غرفتين من منزلها فترة الصيف، ومنه إلى زواجها من عباس أفندي.

أما مختار فإن موقفه مع الفقر بدأ مع الأزمة الاقتصادية التي أخرجت أباه من سوق التجارة ليعمل بالسمسرة بعد أن كان تاجرًا ذا شأن.

فالفقر الذي رآه مختار عدوًّا قاسيًا أطاح بحياته الهادئة المستقرة إلى عالم الهروب والتشرد، يظل هكذا بالفهم المتواضع نفسه حين يدخل إلى بيت عم خليل في عزبة خورشيد: (ودخلنا الكوخ الذي سأسميه حجرة على سبيل

التجوز، فرأيت فيه الفاقة النظيفة، والفقر المرتب، حصير مبسوط...ص٥٣) ولا يقف الكاتب عند ظاهرة الفقر موقفًا سلبيًا، بل حاول أن يقدم لنا فلسفة الفقر على لسان إحدى الشخصيات الفقيرة وهو عم خليل، بما يوجه به الراوي، ففي حين رأى الفقر عدوًا رآه عم خليل في فقر النفوس: (لا تقل إننا فقراء، فالنفوس غنية. ص٥٢) فليس الفقر في نظر هذا الرجل في الحاجة المادية، بل الفقر حاجة معنوية قبل أن تكون مادية، فمتى كفّى الإنسان حاجته المعنوية، فإنه لا يلجأ أبدًا إلى أسباب الحاجة المادية. وعم خليل نفسه يقرّ بأن (خيرات الله غزيرة، وأن الرزق أكثر من الخلق. ص٥٢) ليقدم لنا فلسفة جديدة للفقر من وجهة نظر بعض الفقراء، إن فلسفة الفقر عند عم خليل قد مثلت تحولاً فكريًا تجاه هذه القضية في السرد الروائي، فالرضا واكتفاء النفس وقناعتها، إنما كانوا سبيل التخلص من الفقر. ولعل تأثير هذه الأفكار في مختار لم يكن قد شق طريقه إلى قلبه، فلم يكن قلبه وقتها مشغولاً بغير سكينة. غير أن الأحداث فيما بعد أثبتت تطبيقيّا تمثل هذه الأفكار، فعيشُهُ فترة من الزمن على الحِلبة، أو البطاطا ص١٤٠، لم يكن إلا لأن حاجته المعنوية غلبت هذه الحاجة المادية.

لقد ربط الكاتب فقر مختار بالجوع، في ربط بين السبب والنتيجة، فأول ما نعاين الجوع عند مختار كان في بيت أمه، حين وقع الشجار بينه وبين زوج أمه، ونام طويلاً بعدها، لم يصحبه الأرق، يقول: (فلم أستيقظ إلا على صراخ أحشائي. ص١١٠)

فهذا الجوع الذي أحسه ليس فقط هو التمهيد لما ينتظره في المستقبل، بل إن شعور الجوع في بيت أمه ليجعلنا نشعر بهذا الابن الذي جاع من حنان الأم.

إن ربطًا آخر بين موقفي الجوع والحنان، فنراه لا يقصد الجوع المادي، بل فقد الحنان، فحين يعرض لنا الخطوة الأولى من مخطط الهروب، وما

يتوقعه من أفواه الجوع التي لا تكف عن أن تتفتح وتفغر، يضع لنا صورة مناظرة لهذه الأسرة التي تجلس أمامه في القطار، والأم باكية على رضيعها، ليس من أجله هو، والرضيع معرض عن أن يلتقم رمانة الحياة من ثدي أمه، فيفارق بين الصورتين؛ مختار الذي يتطلع إلى من يمن عليه بالحنان، والطفل الذي يعرض عن الحنان، هذا الحنان (ولو أنه متشح بالسواد زغرودة ناعمة تحت نافذة حزينة، انتفضت به جراح قلبي، يظاهر بعضها بعضًا، حتى لم أعد أحتمل. ص١٢٥) لذا نراه فيما بعد يقرن بين وعاء الزاد، ووعاء الحنان: (وهكذا عشت على الفتات في كل شيء، أقدم لبطني فتات الخبز، وأطعم قلبي فتاتًا من الذكرى. ص١٣٠)

إن هذا الحنان المفقود قد وظفه الكاتب فيما بعد ليكون مثيرًا حدثيًّا لتعلقه بالسيدة (ف) التي أفاضت عليه من حنانها؛ لذا (لذّ لي أن ألقى منها حنانًا واحترامًا في وقت واحد. ص١٧٤)

أما المرض فقد استطاع الكاتب أن يوظفه أولاً زمانيًّا، ويحدث به التناغم بين الأحداث في نقلة نوعية للحدث، "فالتيفوس الذي اجتاح مصر سنة ١٩٤٤م"[١] هو ما تعرض له البسطامي ابن عم خليل، صور به الكاتب الحالة الاجتماعية التي مرت بها البلاد، وكانت مؤثرًا قويًّا في فهم مختار للمرض، حيث فهم منه فلسفة الحب، (لكن ذلك حملني على أتفحص الأمر حتى كدت أدرك في هذه السن أن الحب معنى يجب ألا يخلو منه شيء، وإلا فسد ما بين وحداته...ص٧١) وهذا الربط بين المرض والحب كان من ناحية الربط بين المريض والمحبوب، فتعلق النفس بالمريض المحبوب أشق عليها من تعلقها

[١] انظر دراسة جوردان موتو عن روايات عبد الحليم عبد الله المنشورة في مجلة "ميديو" عام ١٩٦٦م، ونقلها للعربية سمير وهبي، ونشرت في مقدمة روايته: قصة لم تتم.، مكتبة مصر، ص٣٦

بغير المحبوب، فالمرض نفسه كان المثير الحدثي للكشف أنه يحب أبا اليزيد (فقد اكتشفت أني أحبه. ص٧١).

إن الكاتب يعرض لنا من خلال المرض صورة معادلة أخرى للمرض والموت، بين الوهم أو الخرافة أو الاستسلام وبين الفشل أو الموت.

فيقدم لنا صورة من الميثولوجيا التي تسود الريف في ذلك الوقت، بأن من يدخل العزل مصيره إلى الموت، في طريق من الأوهام والخرافات، فخوف أسرة عم خليل وغيره من الفلاحين على أولادهم جعلهم يخبئون مرض أولادهم، بل يخبئون الأولاد أنفسهم في باطن الفرن، وفي مخازن التبن، وتحت أكداس الحطب... (لأن أسطورة قديمة كانت تعيش وتجدد في كل قرية مع موسم الأوبئة، فحواها أن الذئاب تسطو على المعزل، فتجر منه جثث الموتى، من بين أحياء بعضهم يهذي، وبعضهم نائم. ص٧٠) فهذه الخرافة نوع من الوهم غير الحقيقي، ونوع من الاستسلام، إنما تجر إلى المصيبة الأكبر من حيث لا يدرون، وهي الموت. والصورة المعادلة لهذا الموقف في العمل تمثلت في مختار الذي دفعته أوهامه من أنه لا يملك مقومات النجاح، وكذلك استسلامه للخجل وعدم الثقة بالنفس معادلًا للمرض، دفعته إلى الفشل الدراسي والحياتي في أول الأمر؛ لذا يقرن المؤلف بين فشله دائمًا ومعادله الممثل في تمنيه الموت؛ لذا نراه يعرض عن تمني الموت حين تنتفي هذه الأسباب، وتلك الأوهام لما التقى بالسيدة (ف) التي تحطمت معها هذه الأوهام، وظهر الدافع للتعلم، والدافع إلى أن يجاريها في أفكارها، أو على الأقل ألا يصغر في نظرها(ص١٧٤) .

دلالة المرآة:

اقترنت المرآة في هذا العمل بالمرأة، وتحديدًا في صورة أم مختار، فكتب بها الكاتب عقدًا بين الحقيقة والخيال، هذه الحقيقة التي ترى فيها

صورتها، أو صورة واقعها الذي تحياه، والخيال الذي بات في صورة ما تحلم به، أو ما تريد أن تكونه. لقد استطاع الكاتب أن يوظف المرآة في حياة أم مختار بالملجأ والملاذ لها من عثرات الحياة، فكانت أولاً سلاحها الذي تسلحت به ضد الأب، وتعبيرًا عن الانتصار، وإحساس الزهو والغلبة في معاركها الحياتية، وهي نفسها الأداة التي استخدمتها أحيانًا في تهدئة ثورة الأب، لتستمر الحياة، عاكسة لجمالها وفتنتها.

ويطور الكاتب في توظيف المرآة من كونها سلاحًا مع الأب إلى كونها المعادل لصورة الأم في المرآة، والمتمثلة في الصديقتين أم نعمات والست زينب، فقد مثلت المرأتان صورة هذه الأم في فترتين من فترات حياتها، فالصديقة أم نعمات صورة خيالية وهمية لما تشعر به المرأة من أمراض، وما تحسه من أحزان، والأخرى الست زينب صورة واقعية لما تحلم به المرأة أو ما اختفى منها خلف أستار الماضي. لذا نرى الكاتب يقرن كل حدث من هذه الأحداث المتحولة في حياة أم مختار بوقوفها أمام المرآة. فالمرآة في الحقيقة هي الصديقة الأخرى الحقيقية لأم مختار، فهي التي تعرض عليها مستجدات حياتها، وتفحصها لها بمحاورتها، وتكتشف فيها صورة غير الصورة الممثلة في الواقع. إن هذه المحاورة بين الأم ونفسها، أو بين الأم ومرآتها ليجعل منها شخصية من شخوص الرواية الفاعلة التي تؤثر في تطور الأحداث، واتخاذ المواقف.

صورة الأب:

أما صورة الأب فلم تكن إلا معادلاً موضوعيًا لمختار نفسه، وهي كذلك الملجأ لمختار بعد كل معركة حياتية بينه وبين الأم، أو ما يعترضه في طريقه حين تقسو به الحياة، فهو يخاطبها ويجسدها أيضًا شخصًا من شخوص الرواية

يبث إليها شكواه، ويسترجع ذكرى صاحبها (ولو أنه تريث قليلاً، فلم يمت حتى درجت في دروب الحياة والمصباح في يميني لتغير الموقف. ص١٠)

وقد تكون المزاوجة بين المادي الصامت وبين الواقع المتحرك من خلال هذه الصورة، فيجعلها طرفًا آخر لصورة الأم في الواقع في طريقة من المفارقة، فيعقد المقارنة بين صورة الأم في الواقع وصورة أبيه المعلقة على الحائط، حين يزورهم عباس أفندي وبصحبته رجل وامرأة: (أطالع صورة أبي. ص٧٦) (نظرت إلى صورة أبي ثم نظرت إلى أمي. ص٨٢) وكأنه يستنطق هذه الصورة ليأخذ منها المشورة، هل ما تفعله أمي هذا صوابًا؟ بل إنها مصدر شفقة، حين يصطدم بجمودها ، فقد أحس فيها الشيخوخة والغيرة ص٨٦ لما دخل الزوج الجديد إلى بيته. فيقف في النهاية مكتوف الأيدي لا يستجيب لها حين يتخيلها تقول: (أخرجني من هنا من فضلك. ص٨٨

ومظهر الشيخوخة الذي رآه في صورة أبيه لم يكن قصد الكاتب منه إلا دليل الفناء، واقتراب أجل هذه الصورة في هذا البيت، بدأ بنقل الصورة من مكانها لتستقر على حائط في غرفة الضيوف. ص٨٨

ويتطور التعبير بالصورة لتشيخ فتثقل بالهموم، فيعلل به مختار انقطاع خيط الصورة ومن ثم نقلها من مكانها؛ لأن (الهموم قد ثقلت على الصورة، فسقطت تحتها لاهثة بسبب أم مختار، كما حدث لصاحبها في الحياة يرحمه الله. ص١٠٥)

وهذا التمهيد لخروج صاحب الصورة من حياة أم مختار يتعمق أكثر حين تنقلها من حجرة الضيوف إلى غرفة الكرار، التي صارت بمثابة القبر لصاحبها، فيراها مختار وكأنها (جثة في قمامة... التي كانت على مقربة من إناء فيه عسل، وإناء فيه سمن حولها ذبابات تحوم في المكان. ص١١٩) فلا

تكرمة لهذا المقبور، حين حواه قبر أشبه بمحل القمامة. وبذلك يكون الخروج الأبدي للأب من حياة أم مختار.

وهذا الخروج من حياة الأم يرتبط ماديًّا في صورة أبيه حين تكون آخر ما بينه وما بين الإسكندرية كما يقول: (لأنني قطعت آخر ما بيننا من أواصر بعد أن أخذت الصورة. ص١٢٣)

وإذا كانت الصورة قد خرجت من حياة الأم فإنها ما زالت باقية في حياة الابن، يصحبها معه في كل مكان يحل به بعد ذلك... فكانت الصاحب له في هروبه، وفي سكنه الجديد في لوكاندة السيدة زينب، لكنها لم تأخذ موقعًا على الحائط إلا بعد استقراره في سكنه الجديد الذي أجره بعد أن عمل في البريد، بل كان تعليق الصورة أول ما قام به في السكن الجديد ص١٤٦. وبذلك تظل الصورة المعبر عن الاستقرار النفسي الذي عاشه مختار، فهي ملجؤه حين يضطرب ويتخبط، وهي حالة من السكون والهدوء حين يستقر به المنزل.

ومن بعد كانت الصورة مثيرًا عاطفيًا لمختار حين كانت المصدر الأول لنمو كراهية عباس أفندي في قلبه، حين سخر هو وبعض عارفيه من الخيال القديم. ص١٠٤ ومن ثم في نشأة فكرة الهروب في عقله، والتفكير فيه، والتخطيط له، ونهاية بتنفيذ خطته.

شعرية اللغة:

إن البحث في شعرية اللغة الروائية يرجع في كل الأمر إلى البحث في كون هذه اللغة التي تقدم بها الرواية قد خرجت عن منثور الكلام، والوصف التبليغي، إلى الوصف الإبداعي، الذي يصحبه انفعالاً فوق انفعال، وتلاعب بالذهن ليتوقد، فيُحسن فك شفرات الموصوف، إن هذه العملية لتتعلق أكثر ما تتعلق بالقارئ، فالقارئ الذي يستطيع أن يحول النص المقروء من حالة الجمود

والموت إلى حالة الحركة والحياة يحكم بذلك هو نفسه على شعرية لغة الكاتب، فقابلية هذه اللغة للتأويل وتعدد الاحتمالات القرائية يجعل من اللغة موصوفًا شعريًّا. فكفاءة الجملة السردية تكمن في (إنجاز "نصّ مفتوح"، قابل للتأويل، أو منفتح على التأويل، ومخصّبٍ لآليات التلقّي ولنشاط المخيّلة بآن) [1]

سيميائية اللغة:

يتخذ الكاتب من بعض الألفاظ التي تدل على الحياة المادية تعبيرًا عن مدلولِ حياة الراوي النفسية، ومن ذلك استخدامه لكتاب الجغرافيا ذي الدلالة المكانية ليعبر به عن حالة الشرود والتأمل، فهو يسبح بخياله عندما ينظر في الكتاب. ص٨، وهو يصحبه حين يتعرف مكانًا جديدًا في عزبة خورشيد. ص٣١. وقد يكون من هذا الألفاظ ما يعبر عن الزمان كلفظ "المنبه" ودلالته على تغير الزمان الذي يحياه مختار، فهو يدل على الزمن الفارق لانفصال الابن عن أمه، وتحول المسؤولية بتحول الزمان: (وأدركت معنى المسؤولية التي حملتها هذه الأداة.. أدركت أنها مسؤولة عن يقظتي ورقادي من هذه الليلة) ص٩١.

ومن الألفاظ التي استخدمها لفظ الفرش الجديد، ولم يكن إلا ليعبر به عن الحياة الجديدة التي تنتظره: (فلما تمددت على الفرش الجديد، جعلت أفكر في الفراش الجديد. ص٩١) فالتفكير في هذا الفراش الجديد إنما هو تفكير في حياته الآتية. ومن هذه الألفاظ الأرض القفر التي مرّ بها أثناء ذهابه إلى عزبة خورشيد، فهي أشبه بنفسه كما يقول:(فأكاد أجد شبهًا بينها وبين نفسي.ص٣٧)

[1] نضال الصالح: شعرية اللغة في رواية "الأسوار"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد ٣٦٨ كانون الأول2001 ، ص١٥٧

أما الأم فقد استخدم لها وصفًا جديدًا بعد الزواج، فما كانت إلا أشبه بعربة الترمس (ص٩٤، ١١١)، واصفًا إياها في كل خروج من الحمام، وهذا الوصف يوحي بدلالة التجدد والنضارة لهذه المرأة، بعد أن أصابها الجفاف زمنًا، فهي أشبه بعربة الترمس التي ما يفتأ ماؤها ينضب، حتى يصب راعيها عليها الماء صبًّا.

ومن توظيف الدال أنه وظف النافذة التي نظر منها عند موت البقرة، وكأنها نافذة للنجاة، من سجن الموت، غير أنها قد نُصبت عليها قضبان الحديد، فلا نجاة...(ص٧٧) ويستمر في التعبير بالنافذة مع وصفها ليعقد ثنائية، فتارة يصفها بالغربية حيث تغرب الشمس، عند موت السيدة (ف) وتارة يجعلها شرقية تشرق منها الشمس من جديد، ممثلة في ابنه وحيد. (ص٢٤٩)

ويستخدم أيضًا دال المطر، ومشهد انسداد الميزاب، وكأنه رحم الأم الذي لا ينفرج إلا مع انفراج سدة الميزاب، فتلد ابنهما وحيد (ص٢٢٢).

ومما وظفه الكاتب من ألوان الطبيعة أيضًا توظيفه للهدهد والغراب في مشهد وداعه لسكينة، فيسأل سكينة عما يبحث الهدهد؟ قالت: إنه لا يزال يفتش عن كنوز سليمان...ص١١٧ والمراد من توظيف الهدهد في هذا الموقف أنه يريد مختار نفسه الذي فرّ هاربًا يبحث عن ذاته، وكنزه المفقود. وفي اللحظة نفسها يسمعان صوت الغراب، وجوارهما شجرة الجميز، في دلالة على تشاؤم سكينة، في حين كانت شجرة الجميز الدالة على الصلابة والخشونة لتعبر عما ينتظره من خشن العيش وظلفه.

واستخدم الحائط المعلقة عليه صورة الأب، بعد أن اختفت الصورة من عليه، بوصفه: (كأنما هو دار رحل عنها صاحبها. ص١١٩) ما أراد بذلك الدار فقط، بل أراد أنه الحائط الذي يستند إليه، حتى ولو كان صورة، لذا نراه

بعدها يخبرنا بنفيها في حجرة الكرار: (فإذا هي منفية ص١١٩) ليدل على خروجه من داره، التي مثلت له الوطن.

من خلال ألفاظه في عقده بين الدال والمدلول، نتعرف به الوظيفة السيميائية لهذه الألفاظ، والتعبير الموحي لمعاني القصة.

ومن الثنائيات التي عقدها الكاتب تعبيرًا عن موقف الشخصية الرئيسية هذه الثنائية بين الموت والحياة، فقد رأى الحياة رحلة طويلة لا بد لها من نهاية، وقد تعددت نظرته للحياة من خلال مواقف كثيرة تعرض لها من الجوع وعلاقات الناس ببعضهم البض، والوظيفة التي شغلها، وفي آهات الزوجة، وتقبيل الولد...

فالجوع مصاحب لرحلة الحياة به يبدأ الإنسان حياته، وبه ينهيها... (عمر عجيب نبدؤه بالجوع حين نلتقم ثدي الأم ... ونختمه بالجوع حين نقلب أحداقنا في وجوه الأحباب، نقول بالأنظار لأن الألسن قد جفت: إننا لم نشبع منكم... أليس في العمر بقية؟ ص١٥٨) وهو جوع للأحباب في سبيل الحياة. فالجوع هنا يمثل المعادل الموضوعي للموت، فكلاهما سبب في إنهاء رحلة الحياة؛ لذا نراه في حديثه عن الجوع يمزجه بالتعلق بهذه الحياة، فهي (أشد ما تكون تعلقًا بها أشد ما تكون بؤسًا. ص١٤٠) وهذه الرحلة التي تمثل الحياة متقلبة، قد خُطت بقوانين مرسومة، وأقدار معروفة، فلها سياسة مرسومة، وإن خدعنا فظننا بها شيئًا من الفوضى... ولعل أدنى قوانينها الدائمة أنها تعطينا المِجَنّ قبل أن ترمينا بالحجارة. ص١٤٥) وهذه الحياة أو الرحلة التي يقضيها الإنسان في دنياه ما هي إلا معركة، فما كانت آهات الزوجة إلا معركة الحياة مع نفسها (ص٢٢٤)، والمبشر بانتصار الحياة على هذه الزوجة في معركتها معها. كما أن هذه الحياة إنما تعبر عن زمن الإنسان، بوصفها رحلة، فقد لا تنتهي الرحلة فقط بالموت، بل بالبعد الذي يقطع علاقات الناس مع بعضهم

البعض، كما حدث مع سكينة (ص١٥٨). وإذا كانت الزوجة تمثل تذكرة القطار (ص٢٢٨) التي كانت في الحياة لتوصل الزوج وابنه إلى حياة جديدة، فإن هذا الولد هو من يكمل رحلة الحياة، فهو أستار الخلود التي يتعلق بها الأب(ص٢٢٦).

أما الموت فقد ظهر في الطرف الآخر ليعبر عن النتيجة الحتمية لهذه الرحلة، بدأ أولاً مع الأمنية، ليكون خلاصه من مشكلاته مع أمه، وشعوره بالموت كان شعورًا طبيعيًّا قدريًّا فرآه عملاقًا عظيمًا يحصد الأرواح في موسم التيفوس(ص٦٦) ورآه نهاية للآلام في موت البقرة؛ مداد الحياة لهذه الأسرة الفقيرة (ص٧٧، ص٧٩) لكنه صار ذا بعد أعمق حين قرنه مع الخديعة، فوصل به إلى الموت النفسي، حيث: (إن فقدان شخصية في عالم النفس أفدح بكثير من فقدانها في عالم الأحياء، أعني أن موت العزيز أهون على القلب ، وأخف على النفس من خديعتنا فيه. ص١٩٩) وهذا البعد الأعمق ظهر في كون الموت آية يُتعجب لها بوصفها حدثًا طبيعيًّا كما كان عند الطفل البسطامي الذي عاين ذبح البقرة، فحوله الكاتب إلى بعد أعمق في رؤية مختار للموت حين جعله لا يُتدبر إلا في موت الأحباب. ص٢٤٦.

نلحظ أيضًا سيميائية اللغة في أسماء شخصيات الكاتب وما تحمله من دلالة، فهذا مختار الذي اختارته الحياة ليكون هو نفسه بدء الرحلة الزمانية التي تدور حولها الرواية، ونهايتها... وهذا "عم خليل" إشارة إلى الصحبة التي تكون بين أهل الطريق. أما "سكينة" فرمزت إلى السكون بالنسبة لمختار الذي أحب أن يناديها بهذا الاسم، وكانت هي نفسها "سكرة" التي تحلي بيتها كما يناديها أهل بيتها، ووهيبة التي وهبت له الحنان، كما يقول عنها (كانت حناناً خالصًا). أما "الحاج مرسي" صاحب اللوكاندة فقد عبَّر به عن المَرْسى الذي رسى عليه مختار بعد التشرد في متاهات بحور الحياة، لا يعرف لنفسه خطة. وعباس

أفندي الذي دل من اسمه على العبوس كما دل من وصف الشخصية ص٦٢، لا على كونه الأسد، فقد وصفه بالجبن بعد عراكه معه. أيضًا فقد اختار أم نعمات لتدل على النعمة التي كان فيها قبل أن تدخل عليهم الست زينب، التي دل اسمها على حسن المنظر وطيب الرائحة، نسبة لنوع من الشجر[١]، كما عرفنا من وصفه لها، وربما أراد أنه مشتق من لفظ الزناب، وهو زنابى العقرب، أي إبرتها التي تلدغ بها[٢]، لأن خطتها لأمه كانت أشبه بلسع العقارب.

غير أنه لم يختر اسما لأمه، بل ظلت في الأحداث مصحوبة بلفظ (أم) ليدل به على القوة التأثيرية والتوقيرية لهذه الأم في حياة ابنها. ومثلها السيدة (ف) التي اتخذ لها دلالة الحرف الفاء، ربما ليقصد منه التعتيم على المرأة المخطئة، وربما يقصد –وهو الأولى– أن يدل الفاء على الفضيلة، التي رآها فيها، وإن أخطأت... أو على الفناء الذي تحقق منها حين أفنت عمرها له.

وإذا كانت شعرية اللغة تبحث من ناحية المتلقي في هذا الجانب التأويلي، يبقى لنا أن نعرف كيف نبحثها من جهة المبدع، والسؤال هنا ما الأدوات التي يستخدمها الكاتب ليلقي بالشعرية على اللغة؟

أول هذه الأدوات ما نجده في مصادر اللغة الشعرية، وهذه المصادر نفسها قد تسهّل على الكاتب أن تفيض لغته في الشعرية، فمصادر الانفعال ترتبط بتحويل المادي إلى شعور، فحين يوظف الكاتب الطبيعة في لغته بحيث يجعل منها متخيلاً روائيًّا أو معادلاً موضوعيًّا للذات أو الموقف أو الزمان والمكان، وغيرها يمكن بذلك أن يتحول السرد إلى لغة شعرية، لتجاوز الإخبار إلى الانفعال، وبناء عوالم تخييلية للواقع في ذهن القارئ. وكاتبنا هنا قد استطاع أن يجعل من الطبيعة مصدرًا أوليًّا لتحقيق الشعرية في لغته.

---

[١] إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤م، مادة (زنب)

[٢] الزبيدي: تاج العروس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٥م، مادة (زنب)

فنراه قد استخدم من مكونات الطبيعة مصدرًا مهمًّا لتصوير أحداثه، أو مواقف شخصياته، فتارة يكون من الخضرة وما تنتجه الأرض حين يصور المشكلات التي تتجدد بين الأب والأم حتى صارت كحقل برسيم (لا يبلغ الرعاة آخرها حتى ينبت أولها من جديد. ص١٧) أو يصور ما تلبسه الأم (وكانت تلبس مجسدًا زاهيًا في لون أزهار البنفسج. ص٩)

وما تخيله من أمه بعد حديث الست زينب إليها من (أن الشهية الكامنة في كل نفس وفي كل جسد قد تيقظت فيها كما تتيقظ البراعيم في أعواد التوت قبل الربيع. ص٣٠)

أو يعبر بها عن نفسه باعتباره المأوى الواهي: (غير أني على كل حال نخلة في صحراء قد ألقت ظلاً خفيفًا على الرمل المتقد، وقد أسقطت بلحة في وقت جوع. ص٢٦)

ومن تصوير الطبيعة والحياة ما جاء على لسان الست زينب لأم مختار: (أنت حزينة لست سقيمة، وزهرة تحت ناقوس من الزجاج، محرومة من الندى والنسيم، فهلمي نجرب تحطيم الحواجز، ونخرج معًا إلى حضن الحياة...) ص٣٠

كذلك فإن تحويل الشعور إلى بعد شعوري أعمق، يؤدي بنا إلى النتيجة نفسها من تحقق الشعرية، فحين يصبح الحب فلسفة، أو الموت إطار حياة، أو الحياة ظلامًا أو إشراقًا فإننا نلقى أنفسنا أمام انحراف مثير للنفس... يستخدم له المؤلف ألفاظًا دالة تعبر عن هذه المعاني، وتلتقي بدائرة الشعور الأعمق من خلال المدلول.

فحين يدعي حبه للبسطامي يرى الحب في الأشخاص من أجل الحب في الله، وهو الحب بمفهومه العام (ليتنا إذن نحب عباد الله من أجل حبنا في الله. ص٦٩) فالحب بهذا المفهوم يجب أن يكون في كل شيء، فهو معنى:

(يجب ألا يخلو شيء منه، وإلا فسد ما بين وحداته. ص٧١) وقد تنتقل حالة الحب للتعبير عن حب الإنسانية كما كان من عم مرسي صاحب اللوكاندة حين (التمعت عيناه بالحب.. حب الإنسانية كلها. ص١٣٨)

أما الحب الخاص فنراه يتجدد مع عاطفة البنوة حين يرى الزوج يصفع أمه بضربة على وجهها، فكأن هذه الصفعة قد وقعت على قلبه. ص١٠٩، وهو يرى الحب ممزوجًا بالحنان الذي ألجأه فقده إلى أن يبحث عنه في قلوب فتيات مرت به، من سكينة، ووهيبة الخادمة التي (كانت حنانًا خالصًا. ص١١٥) ويتبلور حب هذه الفتيات في كونه تعبيرًا عن حالة من اللإرادة، يقلب الحياة إلى حلم، في تصوير حاله مع سكينة (واستحالت الحياة إلى حلم عميق فضاع منها عنصر الإرادة. ص١٢١)

وإذا كان مفهوم الحب الخاص في نظر مختار يرجع إلى حالة السلام النفسي بعد صراعات الحياة، فإنه سيكون أشد مع السيدة (ف) التي نقلته بالحب إلى أرض غريبة لا يعرف مسالكها إلا المحبون. ص١٦٥ أرض الأمن والسكينة والدفء.

ومن خلال الحب في رحاب هذه المرأة يعرض بعدًا آخر لمفهوم الحب من وجهة نظر السيدة (ف) التي رأت الحب في التضحية، وأن التضحية في الحب مثلها مثل من يموت من أبناء الوطن ليسعد الباقون. ص١٧٩. وهذه الدرجة هي أعلى درجات الحب. ينتقل هذا المفهوم فيما بعد إلى مختار نفسه فيرى في الحب سببًا في غفران خطيئة الماضي، بدأه في عقد المزاوجة بين الحب والعبادة، بين الحب والخوف، موضحًا مبررها بأن الحب على كل حال هو الذي حملها على أن تفعل ما فعلت، والحب جزء من العبادة. ص٢٠٨ . ومختار نفسه الذي تمنى الموت حال فقده الحنان أصبح يرى الحب عقد الحياة، بل هو الخيط الذي تنتظم فيه نفوس المحبين . ص٢٢٥.

الأمر الثاني من هذه المصادر ينبني على استدعاء المؤلف لخوالج النفس في الراوي، التي تقوم بنفسها على استدعاء هذه المتاهات النفسية للراوي والشخصيات وتُركِّزها في نفس القارئ. فولوج المؤلف إلى الأبعاد الغائرة في نفوس شخصياته لا يتحقق إلا باللغة بوصفها أداة هذا الولوج، ووعاء مواقفه وأحاسيسه ومشاعره.

فيتكرر للراوي من تذكر الحوادث التي مرت به ليرى فيها صورة لحوادثه الحاضرة، فيذكر أم سمك في موقف مرض زوجته، لعقد المقارنة بينه وبين زوج أم سمك، فكل واحد منهما يكافح نارًا ، غير أن ناره ستأكل حياته الآتية بموت زوجه. وتذكر أباه الذي كان يغفر لأمه بعض أخطائها لشفاعة الجمال للأخطاء (ص١٧٦)، حين بدأ يسأل نفسه: ألهذه السيدة ماض؟، أو التأمل في المادي من مواقفه الحاضرة ليرقى إلينا بلغة تأملية كما هو الحال في تأمله اللوحة الزيتية للمعبد المصري القديم، والمزج بين الحب والخوف والعبادة، ليجعل من هذا التأمل سبيلاً إلى غفران خطيئة محبوبته.

أما التصوير فإنك لتجد الكاتب محمد عبد الحليم قد أولع بالتصوير الفني، حتى إنك لا تكاد تجد صفحة واحدة من صفحات الرواية قد خلت من هذه الصور، وصوره في الأغلب من الصور المركبة التي أشبهت أن تكون لوحة فنية رسم فيها الواقع رسمًا تفصيليًّا دقيقًا، فبنى بذلك عالمًا متخيلًا لعالم واقعي من الخيال باللغة. وأصدق مثال على هذا وصفه الريف في عزبة خورشيد الذي جاوزت فيه هذه اللوحة الصفحتين، فأضفى عليها من تصوير الحواس واستجدائها ما أفاض به شعور القارئ، وحرك انفعالاته... فألوان الخضرة، والبنفسج، ... وأصوات طنابير الماء، وزقزقة العصافير، ونباح الكلب، وصياح الديك، ... وعبق الأنوار وروائح الأزهار... (ص٣٧ وما بعدها) كل هذه الحواس قد ربطها الكاتب ربطًا تصويريًّا محكمًا.

ولا يقف الأمر عنده عند تصوير المادي، بل يعكس البنية التصويرية فيصور المعنوي، فنراه يصور الموت بقوله: (كان الموت عملاقًا عظيمًا يحمل تحت إبطه منجل الفناء الماضي المعقوف، وما كان يضعه أبدًا؛ لأنه ما فتر يومًا عن نقل خطواته بين القرى والدساكر يحصد أرواحًا اصفرت أعوادها قبل الموسم، وكثيرًا ما رمى بمنجله على وحيد لأبوين قد شاخا، أو عروس ما زالت تحلم بعطر الزفاف، ...ص٦٦)

ولنا أن نلاحظ حركية الحدث مع التصوير، فلا نقف أما لوحة جامدة ثابتة، بل رأينا الموت يتنقل بين القرى حتى أتى على عزبة خورشيد لتنال منه نصيبها.

أما ألم الفلاحين في مرضهم، فهذا الفلاح الذي يبدأ فحصه (سرعان ما تتقلص ملامح وجهه لتدل على الألم، وتنقضي ساعة ويخرج بعدها لامع الرأس تحت الشمس كما يلمع قشر البطيخ تحت ضوء القمر، تفوح من أردانه رائحة الفينيك، وتبدو على وجهه آثار الموقعة. ص٦٧)

المستويات اللغوية:

درج البحث في شعرية اللغة الرواية على أن يبحث في المستويات اللغوية التي يقدمها المؤلف من خلال عمله الروائي، ولا شك أن هذه المستويات تتعدد تعددًا واضحًا في الرواية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية، وذلك لأن الرواية مجمع شخصيات مختلفة، ومن ثم ثقافات متباينة، وطبقات اجتماعية متفاوتة، درجات فكرية وثقافية متنوعة... ولكن السؤال هنا: أكان البحث في شعرية اللغة يقتضي أن نحدد هذه المستويات لا غير؟ من المعقول أن يكون تحديد المستويات من معايير النظر في اللغة، لكن ينضاف إليه معيار آخر لتحديد الشعرية يتعين في السؤال: كيف تكون لغة الروائي معبرة

عن هذه المستويات دون أن تسقط إلى الهاوية بسقوط المستوى الاجتماعي أو الثقافي لطبقة ما؟

(فحين نصطدم بسبعة وسبعين مستوى لغويًّا في عمل روائي واحد، وذلك على أساس من تمايز المستويات الثقافية والاجتماعية... فقد لا يعني هذا إلا أن الكاتب يرقع بلغة بالية)[1]

إن هذا هو المقصود بأن مستويات اللغة داخليًا تتفاوت بتفاوت مستويات الثقافة خارجيًّا، فتعبر عن كل مستوى بلغة هابطة بهبوط هذا المستوى أو ذاك.

وعلى الرغم من تعدد المستويات الثقافية والمجتمعية في شمس الخريف بين الطالب الفاشل، والموظف المكافح المتطلع للترقي، والمرأة المصرية "سيدة المنزل"، والريفي البسيط وأسرته، والمرأة المتعلمة المغامرة، إلا أن الكاتب قد عبر عن هذه المستويات تعبيرًا يكاد يكون واحدًا، هذا التعبير هو اللغة نفسها، ببنيتها المتماسكة، وصورها الملائمة، ودالها المناسب لمدلول هذه المستويات. ولكن قد يقول قائل: إن لغة الرواية تصدر عن الراوي، والراوي الواحد في الغالب يلزم لغة واحدة، فكيف يتحقق التنوع بين المستويات التعبيرية موافقة للمستويات الاجتماعية مثلاً؟

يتمثل هذا التنوع في التعبير عن مواقف هذه الشخصيات المنتمية إلى عوالم اجتماعية مختلفة، بحيث لا تقف اللغة في مستوى معين عند حد معين، وتنطلق في مستوى آخر أعمق فكريًّا انطلاقًا لا يمكن جمحه، بل تظل على وتيرة متقاربة في خط الحد والانطلاق في التعبير عن المستويات المختلفة.

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م ، ص١١٢

ولكن تتضح هذه المستويات التعبيرية أكثر ما تتضح في المكون الحواري للعمل الروائي، فالحوار دائمًا يحمل مكنون شخصيات هذا الحوار، وبه تعبر الشخصيات، وقد التزم الكاتب في عمله أن يكون المستوى اللغوي للحوار بالفصحى، وشذ منه شيء قليل، لم يكن إلا تعبيرًا عن بعد دلالي، يبعث الإيحاء بهذه الكلمة. كما أشرنا سابقًا إلى استخدامه لفظ (خلاص) ليعني بها انتهاء الكلام في الموضوع... وربما قصدها الكاتب سابقة لخروج مختار، حتى تكون آخر ما يتردد في سمعه ؛ باحثًا عن الخلاص.

وانظر إلى هذا الحوار الذي يتسم بالبراءة والسذاجة بين مختار وسكينة:

– ومن أين أنت؟

قلت:

– من الإسكندرية.

ففتحت عيناها دهشًا، وأباحت شفتها السفلى لثناياها أن تبين، ثم قالت:

– وهل تحب الريف؟

– قلت: لنجعل الدليل عمليًّا... ص٤٧

ويستمر الحوار في هذا المستوى اللغوي البسيط ليلائم الموقف في التعارف الأول بينهما، بل ليلائم سذاجة الطرفين، مختارالذي يتلبسه الخجل في كل حياته، وهذه الفتاة الريفية التي دهشها حوار ابن المدينة. غير أن الراوي يظل يوجه الحوار بما لا يخل من المستوى اللغوي للسرد الروائي ككل، (ففتحت عيناها دهشًا، وأباحت شفتها السفلى لثناياها أن تبين) فيرقى به إلى مستوى السرد الروائي الذي عايناه في هذا العمل.

وإذا نظرنا إلى حوار آخر للفئة نفسها مع مختار فقد ترقى بعض الشيء بترقي الشخصية التي تحاور مختار، وهو العم خليل:

(ثم دفعه الفضول الذي يكثر في نفوس السذج ... دفعه إلى أن يسأل عن الكتاب الذي بين يدي، قلت:

– إنه في علم الجغرافيا أيها العم.

فسألني عن معناها مرة أخرى، فألفيتني أقول:

– به نعرف أحوال الدنيا، وأسرار الأرض، كما نعرف مناطق حقلك.

فأنتجت هذه الكلمات ثمرات لم تكن مرتقبة؛ إذ طغت عليه موجة من تصوف جميل في ذاته، لولا أنه يستغل في بعض الأحيان حتى يصير حظيرة للمتخلفين وملجأً للفاشلين. قال عم خليل وهو يهز رأسه حركة بندولية، ويدق كفًّا بكف في رفق وشرود:

– أسرار الأرض! الأرض لله يا بني خالصة له وحده، فلنشغل بأنفسنا قبل كل شيء، لأن أنفسنا أولى بالمعرفة. ص٥١

فالحوار هنا قد ترقى بحسب الموقف، حيث تحول من موقف الخجل، واضطراب النفس، إلى موقف الجد، ومحاولة إثبات الذات من مختار، الذي قال عبارته، وكأنها خرجت عن غير قصد: فألفيتني أقول... وترقى لغة هذا الريفي الساذج إلى لغة لم يتوقعها مختار ليعلق بلغة المتصوفين على كلام مختار. أيضًا فإن توجيه الحوار من الكاتب قد ترقّى عن الحوار السابق لاختلاف الموقف، والشخص، حتى إنه ليستخدم التصوير في التمهيد لرد عم خليل في هز بالحركة البندولية، وأنها حركات الصوفية المعهودة في الذكر.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن المستوى اللغوي للحوار قد يخفض من درجته بحسب الشخصية والموقف، ولكن عبد الحليم عبد الله قد رفعه بتقنية الاختصار من ناحية، وتقنية التوجيه السردي من الراوي من ناحية أخرى. يعني هذا أن الشخص والموقف يحكمان على وجود الحوار بمستوى لغوي معين، فالشخص الذي يوازي فكريًّا وثقافيًّا... اللغة السردية التي يقدم بها المؤلف

موقفه، قد يغني عن الحاجة إلى الحوار في العملية السردية، وهذا ما وجدناه في سرد مواقف وأحداث مختار مع السيدة (ف) بعد التعارف والتقارب بينهما، فلم نجد حوارًا كاملاً بينهما بشكله المعروف في القصص والروايات، بل إن الحوار الطويل (ص ١٧٢، وما بعدها) بينهما حول القصة التي قرأها مختار عن الفتاة التي أخطأت، وتخلت عن شرفها، لتشعر فيه بتبادل الأدوار في السرد، فالقول على لسانها يفيض بلغة شعرية، وأفكار متوالية، ومنطق سليم... حتى كأنها هي السارد ومختار هو المروي له، وهكذا حين يعود السرد لمختار، في عملية من تبادل الأدوار السردية التي تفرضها لغة السرد في هذا الموضع.

أما فيما بعد الزواج فيكاد ينتهي الحوار هنا ليعبر السارد عن انفعالية الحب، في طريقة تبادل الأدوار السردية، باستثناء مقدمات الحوار التي نعرف بها انتقال السرد منه إليها. (ص٢١٧)

الخاتمة:

– عرضت في هذا البحث لمفهوم الشعرية عند النقاد المحدثين، رأينا من خلال هذا العرض تعلق الشعرية بمعظم المناهج الأدبية المعاصرة، من البنيوية، والأسلوبية، والجمالية، والجوانب المعرفية من علم النفس، والمجتمع، وغير ذلك من المعارف... ولكن الذي ركزنا عليه أن الشعرية تهتم بالتأويل المبني على القراءة المتعددة، وذلك بما يتيحه الخطاب الأدبي، فضلا عن علاقات بنية النص ببعضها البعض، وعلاقاته بما يحيط به. وقد أمكن لي أن أرى الشعرية في كل خروج عن المألوف بدأ من العنوان، ومرورًا بكل مكونات العمل الروائي، ...

– تمثلت شعرية العنوان عند عبد الحليم عبد الله –ليس فقط في وجازته أو تعتيمه– في كون النص نفسه كان هو الكاشف لهذا التعتيم، وقد أراد المؤلف ذلك قصدًا.

–أما شعرية الشخوص فقد تمثلت في الوصف المتقطع لها ماديًّا وفكريًّا، وعلاقاتها مع سائر مكونات العمل، خاصة مع الزمان الروائي، الذي جعل منها شخصيات لكل فصل من فصول السنة، فضلاً عن التنويع في السرد، وتبادل الأدوار السردية بالحوار الخارج عن نمطه المألوف.

– وفي شعرية المكان رأيت أن تحول المكان إلى لوحة فنية متحركة غير ساكنة لهو الدال الأول على شعرية المكان، وكذلك ما يضيفه المكان من قيمة واحدة تتحقق في نفس الراوي.

– وجاءت شعرية الزمان في اعتماد السرد الروائي عليه، وارتباطه بعنوان الرواية، وشخصنته أحيانًا حتى يكون هو المثير الحدثي لبعض أحداث الرواية.

– أما شعرية اللغة فتمثلت في عقده العلاقات داخل النص بين الدال والمدلول، ليعبر به عن قيم ثابتة في نفس الراوي، حتى في أسماء شخصياته التي اختارها بعناية فائقة، وكذلك ملاءمة المستوى اللغوي للشخصية والموقف. أضف إلى ذلك التصوير الفني المستند إلى الطبيعة أو الغوص في نفوس شخصياته، وتميز صورته بكونها مركبة.

– وفي توظيف الظاهرة الاجتماعية فقد جعل منها المؤلف مثيرًا حدثيًا لأحداث الرواية، وكذلك ما عقده من ثنائيات خارج النص وداخل النفس كثنائية الجوع والحنان.

المصادر والمراجع

١. إ.م.فورستر: أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م.
٢. إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية ، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤م.
٣. برنار فاليط: الفن الروائي، ترجمة رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد ١٠١، د.ت.
٤. بشر بن أبي خازم: الديوان، تحقيق عزة حسن،وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٠.
٥. تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.
٦. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.
٧. جوردان موتو دراسة في روايات عبد الحليم عبد الله المنشورة في مجلة "ميديو" عام ١٩٦٦م، ونقلها للعربية سمير وهبي، ونشرت في مقدمة روايته: قصة لم تتم.، مكتبة مصر.
٨. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٠م.
٩. حمدان البطوش: ملامح شعرية الرواية، جبرا إبراهيم جبرا أنموذجًا، دراسة فنية تحليلية، ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠٠١م،
١٠. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.
١١. الزبيدي: تاج العروس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٥م.
١٢. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

١٣. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١١.
١٤. عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية،عالم المعرفة،الكويت،١٩٩٨م.
١٥. غاستون باشلور: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٤.
١٦. فانسون جوف:شعرية الرواية، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.
١٧. كمال أبو ديب:في الشعرية،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،ط١،١٩٨٧م.
١٨. محمد عبد الحليم عبد الله: شمس الخريف، مكتبة مصر، د. ت
١٩. النابغة الجعدي:الديوان، تحقيق: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
٢٠. نضال الصالح: شعرية اللغة في رواية "الأسوار"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق– العدد٣٦٨ كانون الأول2001