مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد 15 (العدد 4) 1414 هـ - 1994م.

سلطة الأسلوب - في القصة -

- دراسة في دور الأسلوب الحاسم في تشكيل هوية النص النقدية -

د. أحمد الزعبي*

□ ملخص □

تناقش هذه الدراسة الدور الرئيس الذي يلعبه الأسلوب في تشكيل النص الأدبي وبلورة معالمه وملامحه وبنيته التي تجعل الدارس يدرج هذا النص تحت تيار أدبي معين أو يجعله ينتمي إلى مدرسة أدبية محددة دون أخرى. وتقدم هذه الدراسة تطبيقاً لنماذج أدبية تعالج موضوعاً واحداً بأساليب متعددة، إذ سنقوم باختيار ثلاث قصص تعالج موضوعاً واحداً ولكنها كتبت بأساليب مختلفة بحيث تدرج كل قصة تحت تيار أدبي معين. إن القصص المطروحة في هذه الدراسة تتفق في مضمونها بحيث تطرح القصص الثلاث موضوعاً واحداً هو حرب 1976. ولكن هذه القصص كتبت بأساليب مختلفة بحيث تنتمي إحداها إلى التيار التعبيري والأخرى إلى التيار التجريدي والثالثة إلى تيار اللامعقول. وهذا يعني، كما نحاول توضيحه هنا، أن سلطة الأسلوب في العملية الإبداعية سلطة رئيسة، حيث أن أسلوب هذا النص الأدبي هو الذي يحدد بالدرجة الأولى هوية العمل الأدبي ومعالم التجديد فيه وكذلك درجة الإبداع التي يتمتع بها نص دون آخر.

كل هذا لا يعني بأي شكل من الأشكال أن صراع الشكل والمضمون هو الغاية من طرح هذه الرؤية -فهذا الصراع قد لا ينتهي- ولكن المسألة الأهم التي نعالجها هنا هي أن دور الأسلوب في العملية الإبداعية كان عبر التاريخ الأدبي وما زال هو الأساس في تحريك الركود الأدبي ودفعه نحو ارتياد آفاق جديدة وابتكار تقنيات ومناهج ووسائل تعبيرية وتجريبية وتغييرية جديدة نقلت المفاهيم الأدبية والنقدية من شكل إلى آخر ومن اتجاه إلى آخر ومن مدرسة إلى أخرى كما هو ملاحظ فيما سمي بالعصور الأدبية من كلاسيكية إلى رومانسية إلى واقعية إلى تعبيرية إلى تجريدية إلى لامعقول وهكذا. إن مسائل كثيرة تطرح منذ فجر الإنسانية كالحب والخوف والأمومة والموت والحرية مثلاً وحتى يومنا هذا بمفاهيم متقاربة ولكنها تقدم في كل عصر وفي كل اتجاه بثوب مختلف وبأسلوب جديد وبتقنية جديدة. هذه الرؤية تجعلنا نتوقف عند هذا التشكيل الفني وعند هذا الأسلوب الفني في صياغة العمل الأدبي وفي توجيهه نحو هوية معينة ونحو مدرسة أدبية دون أخرى.

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة اليرموك - إربد - الأردن.

سلطة الأسلوب[1]

مقدمة نظرية:

يعني مفهوم "سلطة الاسلوب" في سياق هذه الدراسة، الدور الرئيس الحاسم الذي يتميز به الأسلوب في النص الادبي من حيث تشكيلاته اللغوية وتقنياته الفنية والوصفية[2] التي تجسد رؤى النص الفكرية والمعرفية وتحدد بالتالي ملامحه وهويته النقدية. كما يعني مفهوم "تعددية الأسلوب" في سياق هذه الدراسة أيضا، الأساليب المختلفة المتنوعة المستخدمة في مجموعة من النصوص الأدبية التي تتناول حدثا واحدا رئيسا أو موضوعا معيناً، بحيث تكون هذه الأساليب المتعددة سببا رئيسا في انتماءات هذه النصوص إلى تيارات ادبية أو فنية مختلفة على الرغم من اتفاقها في طرح موضوع واحد متشابه. ان سلطة الأسلوب وتعدديته وأثرهما في تحديد هوية النص الادبية والنقدية هما محور هذه المناقشة ونقطة هذه الدراسة المركزية.

وقد اختلف النقاد قديما وحديثا حول سلطة الأسلوب ومداها وفاعليتها، وانقسمت الآراء كما هو شائع إلى متطرف أو منكر أو معتدل. فالمتطرف يرى الأسلوب هو السلطة المطلقة في النص. أما ما عداه فهو رافد له. أما المنكر فانه يرى أن الأسلوب مجرد وسيلة أو ثوب أو أداة لنقل محتوى النص ليس إلا. أما المعتدل فانه يرى أن الأسلوب والمحتوى أو الشكل والمضمون أو الرؤية والأداة هي أمور تكمل بعضها بعضا ولا ابداع في واحدة دون الأخرى. وناقش هذه المسألة كثيرون جدا[3] وليست هي مجال بحثنا المركزي في هذه الدراسة، وإن كنا سنشير إليها في بعض المواطن الضرورية.

ونحن نرى أن سلطة الأسلوب في النص الأدبي سلطة رئيسة جوهرية حاسمة وبخاصة في تشكيل هوية النص النقدية، ولكنها مع كل هذا ليست سلطة مطلقة أو وحيدة كما يرى كثيرون وعلى رأسهم الان "روب غرييه" الذي يعد الأسلوب هو "المسؤول الوحيد" في النص الأدبي[4]. فدراسة النص الأدبي كما يرى أغلب النقاد تقتضي دراسة أسلوبه "التي يجب أن تهتم بالشكل والمضمون معا وصلتهما بالمبدع"[5] ولا شك أن الأبعاد الفكرية والنفسية والاجتماعية ثم الأبعاد الجمالية والأسلوبية والفنية والشكلية تعد من المقومات الأساسية الهامة في عالم النص. وان فرضيتنا ان للاسلوب سلطة رئيسة وجوهرية متعلقة بدور الأسلوب الحاسم في تشكيل هوية النص النقدية فقط، وليست متعلقة بجدلية العلاقة ما بين الشكل والمضمون؛ هذه الجدلية التي لم ينقطع البحث فيها في أي عصر من العصور.

وسنناقش سلطة الأسلوب في العملية الأدبية من ثلاث زوايا نظرية قبل الانتقال إلى

الجزء التطبيقي من هذه الدراسة. وهذه الزوايا أو الابعاد الثلاثة هي:

1 الهوية النقدية.

2 الابداع.

3 التجديد.

1- الهوية النقدية:

إن سلطة الأسلوب في تشكيل ملامح النص الفنية وتحديد هويته النقدية تتضح من خلال التقسيم الشائع للاعمال الادبية إلى تيارات ومدارس نقدية (أو أدبية أو فنية). فإدراج نص ما تحت مدرسة أدبية معينة أو انتماؤه إلى تيار أدبي محدد يرجع بالدرجة الأولى إلى سماته الأسلوبية وتقنياته الفنية التي شكلت هذا الانتماء وحددت ذلك التيار.

وقد درج النقاد على القول: ان هذا النص ينتمي إلى التيار الرومانسي (أو الاسلوب الرومانسي). كما ان ذاك النص ينتمي إلى التيار الواقعي واللامعقول (أو الاسلوب الواقعي أو الامعقول) وهكذا. وتجدر الاشارة هنا إلى اننا لسنا بصدد تأييد او مخالفة هذه التقسيمات الادبية او المدارس النقدية، فهذا امر له مجال آخر، ولكننا بصدد بحث دور الاسلوب وسلطته في توزيع النص أو إدراجه تحت مدرسة دون أخرى، كما هو شائع في الدراسات الادبية المعاصرة.

2- الإبداع:

أما سلطة الاسلوب في الابداع الادبي فهي ايضا تقوم بدور رئيس جوهري حاسم في الحكم على النص الادبي فيما اذا كان وصل حد الابداع ام لا، كما هو الحال في الاعمال الابداعية المعروفة مثل: اوديب لسفوكليس وهملت لشكسبير والارض اليباب لاليوت والمعلقات في الشعر الجاهلي ورسالة الغفران للمعري... وغيرها كثير. فأسلوب النص الادبي المتميز المتمكن يجعله نصا مبدعا ناضجا ويتفق على ابداعه وتميزه ونضجه وخلوده اغلب الدارسين والنقاد. ان هذه الاعمال المشار اليها سابقا قد اكتسبت عظمتها وابداعها بالدرجة الاولى بسبب تجاوزها الواقع التقليدي وتجديدها في تقنيات العملية الادبية واكتشافها اساليب فنية اكثر عمقا وانسجاما مع عصرها ورؤيتها للوضع الانساني، هذا بالاضافة، بالطبع، الى الابعاد الفكرية والمعرفية التي تطرحها وتتضمنها.

3- التجديد:

اما سلطة الأسلوب في التجديد والتغيير والتجريب والاستكشاف والتطوير وتجاوز الواقع الادبي السائد، فهي ايضا سلطة رئيسة جوهرية حاسمة. والذي يرصد حركات التجديد عبر العصور الأدبية المختلفة يلاحظ ان التجديد جاء لغويا واسلوبيا وتقنيا وفنيا بالدرجة الاولى، كما حدث لدى ابي نواس وابي تمام والمعري وبديع الزمان وحركة "جماعة الديوان" وحركة الشعر الحديث وهكذا. وهذا الأمر كان بالتأكيد

تجسيدا لعصر جديد ورؤية جديدة وفهم جديد لدور الادب والفن في الحياة البشرية، ولكن الاشكال الجديدة التي حلت محل الاشكال القديمة وتجاوزتها هي التي أسهمت اسهاما كبيرا في نقل التجربة الادبية من شكل الى شكل كما هو الحال فيما سمى بالعصور الادبية والمدارس النقدية من كلاسيكسة الى رومانسية الى واقعية الى تجريدية... وهكذا، وكل هذا لا يعني ان الاساليب والاشكال تتغير والموضوعات او الرؤى ثابتة، وانما يعني ان السلطة التي تغير اكثر وبشكل اساسي وتفرض لغة جديدة وترتاد افاقا مجهولة وتجرب اشكالا جديدة هي سلطة اسلوبية اولاً.

ومن المتحمسين لهذا الرأي الناقد رولان بارت الذي يرى "ان الادب بأكمله، من فلوبير الى يومنا هذا، قد غدا اشكالات لغوية"(6). وعلى ما في هذا الرأي من تطرف وسخرية الا انه يشير الى محور التجديد أو الاهتمام اللغوي والاسلوبي والفني في النص الادبي. وما كان لاليوت مثلا، في هذه المسألة بالذات، او لجويس او للسياب أو للغيطاني أن يعدوا فاتحة لعصور أدبية جديدة أو على الأقل أن يكونوا علامات بارزة في تجديد الفنون الأدبية ودفعها نحو آفاق وملامح وأشكال جديدة لأفكار طرحوها أو موضوعات عالجوها في المقام الأول، وإنما لتجديدات وتغييرات جوهرية أحدثوها في مفهوم العملية الأدبية وأبعادها ولغاتها وبنياتها وتقنياتها التي تعني تغييرات أسلوبية بالدرجة الأولى.

الأسلوب والموضوع:

بعد هذه الاشارات العاجلة إلى دور الأسلوب في تشكيل هوية النص النقدية وتكوين ملامح الابداع والتجديد فيه، ننتقل إلى الاشارة بشكل عاجل أيضا وفي حدود موضوع هذه الدراسة، إلى طبيعة العلاقة ما بين هذا الأسلوب والموضوع الذي يشكله أو يجسده أو يتعامل معه. فعلاقة الأسلوب الأدبي بموضوعه هي علاقة التحام وتشابك وتبادل وتناوب، بمعنى أن الأسلوب الساخر مثلا يقتضي وجود حدث أو موضوع أو وصف يفيض بالمفارقة والتقابل والسخرية؛ الأمر الذي يجعل الحدث والأسلوب عنصرين ملتحمين متشابكين في تشكيل النص الأدبي لغة وفكرا. وهذا واضح عند كتاب العبث، فالأسلوب العبثي وكذلك العبث اللغوي والشكلي والتقني يجسد الفكر العبثي أو مفاهيمهم لعبثية الأشياء والحياة، والعكس صحيح أيضا، وواضح هذا أيضا في "زحام" الشاروني كما سنوضح فيما بعد. وفي الرواية مثلا فإن موضوعها أو "مبحثها لا يمكن أن ينفصل عن الطريقة التي يعرض بها، أو عن الشكل الذي تعبر به عنهما. فلكل موقف جديد، ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة، ولهيكلها، تناسب مواضع جديدة

وبالتالي تنسبها لأشكال جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والتأليف والبناء".(7)

ويتصل بدور الاسلوب وسلطته مفهوم التعددية الذي أشرنا إليه سابقا أو تنوع الاساليب من نص إلى نص آخر على الرغم من تشابه الموضوع في هذه النصوص. وتعددية الاسلوب ناتجة، في شكل من أشكالها، عن سلطة الأسلوب ودوره في الاسهام في هذه التعددية. بمعنى، ان حدثا كفاجعة هيروشيما مثلا كان موضوعا واحدا متكررا في أعمال أدبية كثيرة، وباختلاف الاساليب وبتنوعها وبتعددها في النصوص التي تعالج هذا الحدث اختلفت هذه الاعمال وتنوعت انتماءاتها وانضوت تحت مدارس أدبية متعددة. فاذا كان الموضوع واحدا - هيروشيما- والموقف بعموميته متقاربا من هذه الفاجعة من حيث الاعتراض على ما حدث وإدانته وتهويله والتحذير منه، إذا كان الأمر كذلك فما الذي جعل مجموعة من النصوص الشعرية أو النثرية ذات الموضوع الواحد والموقف المتقارب تندرج تحت تيارات أدبية مختلفة، إنه الأسلوب بالدرجة الأولى، كما نزعم، وتتبع بعد ذلك أبعاد أخرى متعددة "فالأسلوب يصبح جزءاً أساسيا من الموضوع، بل هو العامل الحاسم"(8). ويشير أحد الباحثين إلى أن أهمية "يولسيس"، الرواية المشهورة لجيمس جويس تكمن في تقنياتها بالدرجة الأولى مع أهمية مضمونها، وجويس يطلب جهدا شاقا لمعرفة أهمية الشكل لاكتشاف المضمون من خلاله"(9).

ومن المعروف أن موضوعات مثل الأمومة والصداقة والحب وكذلك الكراهية والغيرة والحرب هي موضوعات تطرح في كثير من الأعمال الأدبية من قديم الزمان إلى يومنا هذا. ونحن كما هو الحال عند الأدباء نقف من هذه الموضوعات أو القيم مواقف متقاربة بالمعنى العام، أي أننا جميعا في الوضع الطبيعي نبجل القيم السامية ونحترمها -الأمومة، الصداقة، الحب...- ونعترض على القيم المدمرة ونرفضها - الكراهية، الغيرة، الحرب...- وكل هذا يعني أن مجموعة من النصوص الأدبية التي تطرح موضوعا واحدا وتتضمن مواقف متقاربة ولكنها تندرج تحت تيارات أدبية مختلفة، قد اكتسبت تعدديتها واختلاف هوياتها النقدية لملامحها الأسلوبية والفنية في المقام الأول.

دراسة تطبيقية:

بعد هذه الملاحظات وبعد المناقشة السابقة التي تعد تقديما أو توطئة شبه نظرية لموضوعنا المحوري في هذه الدراسة ننتقل إلى دراسة تطبيقية على بعض النصوص الأدبية، ونختار ثلاث نماذج قصصية تنتمي مبدئياً إلى ثلاثة تيارات أدبية مع أنها تطرح موضوعا واحدا وموقفا متقاربا، لنقف على تصورنا من أن هذه القصص القصيرة ذات الموضوع الواحد والموقف المتقارب قد أدرجت تحت تيارات أدبية مختلفة بسبب أسلوبها أولاً: سلطته وتعدديته.

أما القصص التي نناقشها في هذه الدراسة فهي:

1- الخدعة ليوسف ادريس (1969).
2- مائة مليون نحلة في الرأس لمحيد طوبيا (1970).
3- الجريمة لنجيب محفوظ (1973).

أما الموضوع الذي تطرحه هذه القصص جميعا فإنه موضوع الهزيمة في حرب 1967، وتنتمي هذه القصص بحسب هويتها أو تقسيمها الأدبي إلى تيارات أدبية ثلاثة، فـ "الخدعة" تنتمي -أقرب ما تنتمي إليه- إلى تيار اللامعقول، و "مائة مليون نحلة في الرأس" تنتمي -أقرب ما تنتمي إليه- إلى التيار التجريدي، أما "الجريمة" فإنها تنتمي -أقرب ما تنتمي إليه أيضاً- إلى التيار التعبيري، وقد لا يكون هذا التقسيم دقيقا، كما قد لا يكون المنهج نفسه في تقسيم الادب إلى مدارس وتيارات مختلفة كما هو شائع، قد لا يكون مقبولا من وجهات نظر عديدة في الدراسات المعاصرة ولكنه - وهذا ليس مجال بحثنا هنا- المنهج الأنسب لتوضيح ما نحاول طرحه في هذه الدراسة حول سلطة الأسلوب وتعدديته.

وسيكون منهج دراستنا للقصص الثلاث على النحو التالي:

نبدأ أولا بتقديم أحداث القصة كما ترد في النص بحيث يشكل هذا التقديم ملخصا قصيرا للقصة نقف من خلاله على أجواء القصة وأحداثها وموضوعاتها. ثم ننتقل بعد ذلك إلى تفسير رموز هذه القصة وابعادها ومضامينها بحيث نقف على دلالات الاحداث فيها وفهم مغازيها وبلورة افكارها. وفي خلال ذلك وبعده نتوقف عند اسلوب القصة وتقنيتها ولغتها وبنائها وابعادها الفنية والمضمونية المختلفة لنختبر فيما إذا كانت هذه المعالم الفنية في القصة هي التي جعلت منها نصا ينتمي إلى هذا التيار أو ذاك. أم أن هناك معالم أخرى أقوى وأكثر سلطة حددت هذا الانتماء.

قصة "الخدعة" ليوسف إدريس(10)

ملخص القصة:

تتحدث القصة، كما يروى في النص، عن رأس جمل بلا جسد تطارد الراوي في كل مكان يذهب إليه وفي أي وقت من الأوقات. وتلاحق رأس الجمل هذه الرجل وتتبعه وتراقبه دون انقطاع. تطل عليه أول مرة في اللحظة التي يتهيأ فيها ليشرب من نبع صاف ويروي عطشه الشديد، في هذه اللحظة وقبل أن يشرب يلمح رأسا في الماء إلى جانب رأسه، رأس جمل مخيفة بشعة فيتوقف عن الشرب ذاهلا مذعورا. ومرة أخرى تطل عليه الرأس عند الاستحمام في بيته وتدخل معه تحت الماء المنهمر. ولا تنقطع مطاردة الرأس للراوي بعد ذلك، فتمزق الصحيفة التي يقرؤها ذات يوم تطل عليه من بين السطور والاخبار، وتركب معه الحافلة المزدحمة بالناس وتزاحمه وتلاحقه، وهكذا تتبعه إلى البيت ومكان العمل والشوارع وعند لقائه بالأصدقاء وتجعله في شغل شاغل من الخوف والقلق والدهشة. وتظهر له هذه الرأس أخيرا، وهي أشد المرات ايلاما وذعرا، في غرفة نومه وهو مع زوجته وتقتحم عليهما سريرهما الآمن وتتسلل بينهما وتفصلهما وتستقر بين صدريهما بشكل لا يمكن التخلص منها وابعادها أو "ازاحتها".

وعندما يشيع الراوي هذا الخبر بين الناس مندهشا وباحثا عن حل لهذه الأزمة الغريبة يتفاجأ من موقف الناس من هذه الرأس التي اعتادوا عليها من وقت طويل، وانه بالبوح بهذا السر فكأنما يروي نكتة قديمة شائعة، وهكذا حتى آخر القصة التي تنتهي دون حل لهذه المشكلة، ويظل الراوي حائرا في أمره وأمر هذه الرأس. فهل يتناساها ويتجاهلها كما يفعل بعض الناس، أما يهادنها ويتعايش معها كما يفعل بعضهم الآخر، أم يملها ويتجاوزها بانتظار حدوث معجزة تنهي هذه الأزمة كما يفعل آخرون، إنه لا يدري.

رموز القصة والأسلوب اللامعقول:

إن ما يروى لنا في هذه القصة من أحداث ومشاهد تتمثل برأس جمل تطارد الراوي هي بالتأكيد أقرب إلى أجواء اللامعقول وأحداثه. ورأس الجمل هذه في القصة موظفة رامزة تعني بالتأكيد شيئا، يحاول الكاتب تجسيده من خلال بنية هذا الحدث اللامعقول. وتحتمل رأس الجمل هنا أكثر من تفسير(11)، وسوف نعتمد في هذه الدراسة تفسيرا واحدا نعتقد أنه الأرجح والأنسب والأقرب إلى مضمون القصة وسياقها. فبعد استقراء النص من الداخل وربط هذا النص وإشارياته بالبعد التاريخي والاجتماعي والفني نميل إلى الاعتقاد بأن رأس الجمل في هذا النص ترمز إلى الهزيمة في حرب 1967 التي غدت كابوسا مخيفا وواقعا مريرا وذكرى دائمة الحضور والملاحقة تزرع الخوف والقلق وتنتزع

الأمانة من حياة الناس الذين عانوا عمق المأساة وأدركوا فداحة خطرها وهولها. إنها الصدمة الشديدة التي هزت الناس وأفقدتهم وعيهم واتزانهم عندما تلقوها، ولما أفاقوا من غيبوبتهم وجدوا آثارها وحقيقتها وذكراها تطاردهم في كل لحظة وفي كل مكان، تنغص عليهم حياتهم وتهدد وجودهم وأحلامهم وأمنهم. ومعظمنا بالطبع يذكر صدمة الهزيمة وفظاعتها، وما نتج عنها من شروخ واهتزازات في الكيان الفكري والنفسي للناس وبخاصة المثقفين الذين، ربما، عانوا من أهوالها أكثر من غيرهم وطاردتهم هذه الأهوال بأوجاعها المادية والنفسية والتاريخية كما لوحظ ذلك في أدب ما بعد الحرب أو فيما سمي أحيانا بأدب النكبة.

إن النص القصصي في "الخدعة" بما يحمل من دلالات ورموز وبما يتضمن من إشارات وعلاقات خفية يسعفنا في ترجيح هذا الفهم لرمز رأس الجمل، كم انه يسعفنا، وربما يفرض علينا، أن ندرج هذه القصة تحت تيار اللامعقول كما شاع عند كبار كتابه. وسنقف الآن عند بعض الأحداث أو المشاهد في القصة لنوضح كيفية بناء الحدث اللامعقول وكيفية استخدام أسلوب اللامعقول في صياغة هذا الحدث، وفي الوقت نفسه، نقف عند المحور الآخر لدلالات هذا الحدث ورموزه التي تجسد الموضوع الذي يحاول الكاتب طرحه، وبالتالي لبلورة رؤية الكاتب وموقفه من موضوعه الرئيس في القصة.

إن المشهد الأول الذي تبدأ به القصة هو لقطة لصورة متخيلة لا معقولة لرأس الجمل التي تطل على الراوي من فوق رأسه وهو يتهيأ لشرب الماء من النبع الصافي، يرى الراوي ظل هذه الرأس في الماء إلى جانب ظله فيتوقف عن الشرب ويصاب بالدهشة والاستغراب. إن بنية الحدث في بداية القصة هي بنية "لامعقولة" وهذه إشارة من الكاتب أو صورة أولية في النص تشير إلى أننا أمام قصة تتشكل أحداثها بأسلوب تخيلي قريب من أجواء كتابات اللامعقول.. فمن ناحية دلالية أو ترميزية فإن الراوي - الذي يريده الكاتب أن يكون نموذجا للانسان العربي قبل الحرب وبعدها- قد بدأ يقطف ثمار الاستقلال في مصر خاصة بعد ثورة 1952 وتأميم قناة السويس وحرب 1956، وما تلا ذلك من تغيرات في بنية المجتمع العربي الاجتماعية والسياسية والفكرية. والوصف الذي يسبق هذا المشهد يشير إلى هذا الوضع، فالراوي في حالة ظمأ شديد ويريد أن يسد هذا الظمأ ويقطف ثمار هذه التغيرات أو المنجزات، ولكن رأس الجمل تفاجئه، أي أن الهزيمة تداهمه وتنغص عليه حياته، وتمنعه من إرواء ظمئه وترميه في دوامة جديدة من الحيرة والقلق والخوف، ويشير الكاتب إلى ما حدث بهذه الكلمات: "ذهب القمر واختفى النبع والخرير ولا

فضة"[12]، وقد كان الراوي قبل الهزيمة أو قبل ظهور رأس الجمل يتهيأ لتحقيق أحلامه وقطف ثمار منجزاته والارتواء من هذا النبع الصافي، لكن كل شيء ينهار ويتغير ويبتعد ويتشتت بعد فاجعة الحرب والهزيمة.

في هذا المشهد، نحن أمام صورة تجسد حالة التمزق التي تجتاح أعماق الراوي وذهنه عبر الزمن الماضي الذي يمتد إلى الحاضر ثم يتجاوز إلى المستقبل، فالراوي، في زمن النص القصصي، في لحظة يقدم صورة "القمر، النبع، اللون الفضي" وهو الزمن الماضي، يمتد هذا إلى اللقطة التالية التي تطل عليه رأس الجمل فيها، فيغيب القمر ويختفي النبع ويتلاشى اللون الفضي، والصورة التي تجسد هذا التغير هي "اختفاء القمر وتلاشي النبع وحلول اللون الرمادي وانتشار الأظلال والأعتام". الذي حدث إذا في اللحظات الثلاث تشكيل صورة لا معقولة ليس في الصورة الذهنية المتخيلة لرأس الجمل فحسب وإنما في رمز الصورة وبنيتها اللامعقولة في اللقطات المتضادة المتغيرة: وجود القمر ثم غيابه فجأة، وجود النبع ثم اختفاؤه بعد لحظة ثم وجود اللون الفضي المشرق وتحوله إلى لون رمادي معتم في اللحظة التالية. وهذه اللحظات كما هو واضح تجسد من حيث الحدث صورة متخيلة لا معقولة. وهذا يعني أن بناء القصة في كل تفاصيلها واشاراتها واساليبها وازمنتها واجوائها هو بناء يتشكل في نص ينتمي إلى تيار اللامعقول.

فإذا ما انتقلنا إلى مشاهد القصة الأخرى فإننا سنجد أن الأحداث واللقطات التي يرصدها الكاتب ويجسدها ويشكلها تتشابه مع الصورة اللامعقولة نفسها السابقة التي أشرنا إليها في المشهد الأول والتي اضطررنا إلى التفصيل فيها لبلورة أبعاد تشكيل الصورة اللامعقولة من حيث الحدث وبنيته وأسلوبه ورموزه في هذا النص. ففي المشهد الثاني في القصة، والكاتب يلتزم فيه ببنيته وأسلوبه وأحداثه اللامعقولة، تدخل رأس الجمل إلى الحمام مع الراوي مصممة على ملاحقته ومطاردته في كل مكان وزمان، يقول "ثم أصبح الرأس كله معي، داخل السترة تحت الدش. دهشت قليلا ولكني واصلت الاستحمام"[13]. هذا الحدث أو المشهد ينسجم من حيث رمزه وأسلوبه مع المشهد السابق ومع المشاهد اللاحقة أيضا في تجسيد الصورة اللامعقولة "استحمام المرء مع رأس الجمل". أما من حيث رمز هذا المشهد فقد وضح لدينا من المناقشة السابقة أن مرارة الهزيمة وذكراها البشعة وحضورها الصارخ في اعماق الناس وآثارها المحبطة في كل مكان -العالم الخارجي- هي التي تشكل هذه الأمة.. هذه المأساة.. هذه الرأس. وبمعنى آخر، فكأنما هذه الرأس -أو الحرب الخاسرة - قد شكلت في أذهاننا صورة مرعبة مؤرقة تطارد المرء

في أدق خصوصياتها لتقفص عليه حياته وتقلق وجوده وتجعله لا يستطيع الفرح حتى في مواطن الفرح الحقيقية ولا يهنأ حتى في مواطن الهناءة أو السرور. أو كأن المرء يخجل من أن يشعر بالرضا والاستقرار في زمن ما بعد الهزيمة لأن ذهنه محتل "برأس جمل" أو بذكرى موجعة مريرة دائمة الحضور والتحدي.

وفي المشهد الثالث تطل الرأس على الراوي من خلال الصحيفة التي يرفعها بين يديه، تشق الصحيفة وتخترق الصفحات وتعلن تحديها ومطاردتها وحضورها. وواضح أيضا في هذا المشهد البناء اللامعقول للحدث كما هو واضح أيضا دلالة هذه اللقطة على صعيد الرمز والإشارة إلى لحظة حضور الرأس أو التذكير بالحرب والدمار. إذ لا أكثر إشارةً واستهلاكا وحديثا وتذكيرا بالمناحي السياسية من الصحف اليومية فحتى لو غابت هذه الرأس أو هذه الذكرى للحظةٍ عن ذهن الراوي، فالجريدة تتكفل في كل يوم بإعادة الصورة وتذكيره بها بحروف كبيرة وعناوين بارزة. ونحن نحاول أن نربط هنا بين المشهد الذي يقدمه الكاتب ويختاره بدقة وبين مواد هذا المشهد الرامزة الموظفة لتجسيد الصورة الفنية التي تخدم الاسلوب والموضوع المطروح. فاختيار الصحيفة ورأس الجمل يشقها ويخترقها يشكل صورة لامعقولة من حيث بنية الحدث من ناحية، كما أن الاختيار الدقيق يشير إلى دور الصحيفة الفعلي في تغطية الحدث السياسي أو غير السياسي من ناحية أخرى. ولهذا فإن اختيار نوعية الحدث وتفاصيله مسألة هامة في استكمال النص على صعيدي الأسلوب والمضمون وهي مسألة عسيرة معقدة لا تتحقق بدقة وعمق إلا في الأعمال المبدعة المتميزة.

أما المشهد الأخير الذي تظهر به رأس الجمل بهذه الصورة اللامعقولة، فهو المشهد الأكثر استفزازا وإيحاء وتوظيفاً على صعيدي الأسلوب والموضوع. فرأس الجمل تواصل مطاردة الراوي إلى غرفة نومه حيث الملاذ الأخير إلى جانب زوجته بعد عناء يوم طويل شاق مليء بالكوابيس والهلع. وهناك في الفراش، فوق السرير تتسلل الرأس بين الرجل وزوجته وتستقر بين جسديهما، ولم يكن بمقدورهما إبعادها أو التخلص منها. وهذا المشهد يتواصل مع المشاهد السابقة وربما يشكل ذروتها في متابعة بناء الحدث اللامعقول من ناحية، ويتواصل مع المشاهد السابقة في متابعة الفكرة وتصعيدها وتناميها من ناحية أخرى. إن الاختيار الدقيق الموظف، مرة أخرى، لاقتحام رأس الجمل هذا المكان الذي يوحي بمعانٍ كثيرة – كخصوصية المكان وحرمته والإخصاب وذروة الأمان... إلى غير ذلك– هو اختيار مقصود لكي ينسجم مع أسلوب النص كله ومع بنية اللامعقول من جهة، ولكي يعمق فكرة اللااستقرار والذعر والمطاردة التي

تفرضها الهزيمة -الرأس على أدق تفاصيل حياة الراوي وعلى معالم وجوده المادية والنفسية والفكرية، من جهة أخرى.

ولقد تخلل المشاهد الأربعة اللامعقولة السابقة في النص، إشارات وأحداث لها دلالات وإيحاءات متعلقة بأجواء القصة ومنسجمة مع أسلوبها وتقنيتها ومحتواها. فردود الأفعال التي يبديها الناس لظاهرة رأس الجمل لها دلالتها أيضا ولها وظيفتها في الحفاظ على جو القصة اللامعقول وفي الإمعان في تعميق الجرح الذي أحدثته الهزيمة. فعندما يسأل الراوي "ماذا أفعل" يقولون: افعلْ كما يفعل الناس، وعندما أحاول أن أعرف ماذا يفعل الناس، أجدهم لا يفعلون شيئا، فبعضهم يحاول التمليس عليها وهدهدتها وبعضهم الآخر يركلها... ولكن رأس الجمل تبقى دائما كما هي، ويبقى الناس كما هم... يتحدثون بها ثم يملون الحديث.. وتتحول هذه الظاهرة عند بعض الناس، وهم في هذا عباقرة، إلى ظاهرة مفيدة، مرة في الاعتذار عن تأخير، في تبرير اشتداد الحر في الصيف(14) إلى آخره.. وواضح من دلالات هذا النص أن الهزيمة - كرأس الجمل- قد تُوبلت على الصعيد الواقعي والتاريخي بمثل هذه المواقف والردود، فمن الناس من استسلم لها ورضي بالأمر الواقع ومنهم من رفض وتذمر وانتظر ومنهم من لا علاقة له بما يحدث أبداً، وربما هذه المواقف مستمرة حتى اليوم. كما أن الإشارة في النص السابق إلى تبرير تأجيل التخلص من آثار الهزيمة بسبب الطقس غير المناسب للحرب هي إشارة مفهومة ومعروفة تاريخياً فيما سمي بعام الحسم دون أن يحسم في ذلك العام شيء.

إن قصة "الخدعة" تجسيد ساخر صاخب لحدث يراه الكاتب لا معقولا، اقتضى منه بنية لا معقولةً أيضاً. وعند هذه النقطة بالذات يلتحم الأسلوب بالمضمون، ويلبس كل منهما الآخر بانسجام ودقة وجمال. فإذا كان هذا النص يوحد بين الحدث اللامعقول والأسلوب اللامعقول، فإن كلا من الحدث والأسلوب قد جاء ليناسب الآخر ويخدمه. وهذا شائع لدى كبار كتاب اللامعقول. فلا معقولية انتظار غودو في المسرحية جاءت لتناسب لا معقولية انتظاره في واقع الحياة، وهذا أمر غير معقول من وجهة نظر الكاتب، وكذلك فعل يونسكو في "غرفته" عندما جعل الهروب من الماضي والانقطاع عنه -أو تجاوز التاريخ- أمراً لا معقولاً في مسرحيته، لأن لا معقوليه هذا الهروب أو الانقطاع أو التجاوز أمر غير معقول أيضا في واقع الحياة، كما يؤمن الكاتب. ولهذا فإن الكاتب لا يلجأ إلى أسلوب مادون انسجام مع موضوعه الذي يطرحه أو فكرته التي يناقشها. ويوضح هذه المسألة يوسف الشاروني من خلال تجربته القصصية، إذ يقول "أما أهم وظيفة للأسلوب فهو أن يكون في خدمة المضمون، مثال ذلك في قصتي "الزحام" فقد اسقطت حروف

العطف واسماء الوصل وبذلك تلاصقت الجمل كما يتلاصق الناس في الزحام، وبذلك شارك الأسلوب في المضمون، ولم يكن وعاء له، بل التحم به وأصبح جزءا منه"(15).

والذي يعنينا في مجال هذه الدراسة أن قصة "الخدعة" قد بنيت بناء لا معقولاً في أساليبها وتقنياتها وأحداثها ورموزها. وجسدت بهذا البناء وبهذا الأسلوب موضوع الهزيمة؛ الأمر الذي يجعل لهذا الأسلوب الدور الرئيس في إدراج هذا النص تحت تيار اللامعقول.

"مائة مليون نحلة في الرأس" لمجيد طوبيا (1970)(16)

أما القصة الثانية التي تطرح الموضوع نفسه، موضوع الهزيمة في عام 1967، فتختلف في أسلوبها وفي هويتها النقدية، فهي قصة مجيد طوبيا "مائة مليون نحلة في الرأس". فموضوعها هو الموضوع نفسه في القصة السابقة "الخدعة" ولكن أسلوبها التجريدي قد جعلها تنتمي إلى تيار آخر وهو التيار التجريدي، كما سنوضح بعد قليل.

ملخص القصة:

تتحدث القصة، كما يروى في النص، عن رجل، وهو الراوي، يذهب إلى مبنى حكومي ضخم؛ هذا المبنى هو "المجمع العالي" إنه مبنى واسع عريض شاهق في الارتفاع. وعندما يدخل الراوي إلى المبنى يتعجب من علوه وضخامته، وحين يصل إلى الأدوار الأخيرة فيه وينظر إلى الأسفل يتعجب مرة أخرى من ضيقه وانحساره عند القاعدة. ويتوقف الرجل عند هذا المشهد المتناقض، إذ كيف يبدو المبنى، إذا نظرت إليه من الأسفل، واسع القاعدة ضيق القمة، وإذا نظرت إليه من الأعلى يبدو واسع القمة ضيق القاعدة. ولكي يتأكد الراوي ويتجنب أي خداع بصري في مسألة هامة كهذه، يُخرج المقياس من جيبه، ويقيس قمة المبنى وقاعدته، ويتعجب أكثر فأكثر عندما يكتشف ويتأكد مما يراه. فقد وجد أن قمة المبنى تبلغ عشرة أمتار طولا وأن قاعدته تبلغ مترا واحدا طولا، وبذلك يخلص إلى نظرية أو نتيجة تقول "أن مبنى المجمع الحكومي هو أعجوبة من الأعاجيب، القاعدة ضيقة والقمة مفرطحة"(17).

يمضي الراوي في طريقه، بعد هذا المشهد الذي تبدأ به القصة، ويخرج من المبنى وقد أضاع آلة القياس التي يحتفظ بها في جيبه دائما، ويتجه إلى الشوارع المكتظة الواسعة وإلى الميدان الكبير في المدينة. ويجد الراوي أن الجو حار مزعج في الشارع ويعترض في نفسه على مدرس الجغرافيا الذي أكد له في المدرسة "أن جو مصر حار جاف صيفا دافئ ممطر شتاء"(18). ويتفاجأ الراوي في المشهد الثاني الرئيس من مشاهد القصة وهو يتجول في الشوارع، يتفاجأ بوجود روث بهيمة فوق الأسفلت اللامع

النظيف، وهو مخجل ومخلٌ ودلالته غير حضارية. ويسارع الراوي إلى أقرب رجل شرطة أو اي مسؤول أمني، ويخبر أحد رجال المرور بالأمر مظهرا الحرص والاحتجاج والمسؤولية. لكن الشرطي يزجره ويكذبه، فمن غير المعقول أن يحدث هذا في مثل هذا المكان، لكن الراوي يصر على ذلك ويصحب الشرطي إلى المكان المتسخ وهناك يقول الراوي "ها هو روث البهيمة.. وهكذا.. ترى أنني لم أخدعك"(19) لكن الشرطي ينكر ذلك ويقول: إنني لا أرى شيئا، إنني أرى الأسفلت النظيف فقط، ولأنني شرطي فأنا أفهم في ذلك خيراً منك.. كما أن البهائم ممنوع مرورها من هنا، فمن أين جاء الروث في وسط الطريق(20) وعندما تجمع الناس حول الشرطي والراوي المتنازعين، قالوا إن الروث "حقا موجود يستطيع الأعمى أن يراه "وبعد برهة أنكروا وقالوا "كلا.. غير موجود.. ولا يوجد إلا إسفلت الطريق"(21).

يتخلص الراوي من هذا المأزق ويغادر المكان وهو يعاني دهشة وذهولا لما يحدث، ويمضي في طريقه متجولا في شوارع المدينة وهو يسلي نفسه بالتفكير في أي موضوع يخطر بباله فيقول مثلا "فندق عمر الخيام لصاحبه عمر الخيام خطأ.. فندق عمر الخيام ليس صاحبه عمر الخيام.. عذبني ذلك فككفت عنه وسرت"(22). ويصل الراوي بعد أن سار طويلا إلى محطة سكة الحديد، ويستوقفه هناك خطا سكة الحديد اللذان يسير عليهما القطار، وينظر إلى آخر ما يصل إليه بصره فوق الخطين المتوازيين فيدرك أنهما يلتقيان بعد حوالي ثلاثة كيلومترات، ثم يعلق "خدعوني في المدرسة وأنا صغير..في كتاب المطالعة قرأت أن القطار يسير على شريطين متوازيين... وقال مدرس الحساب أن الخطين المتوازيين لا يلتقيان أبدا مهما امتدا، لكنهما التقيا على مرمى الشوف"(23) ولكي يتجنب الراوي عذاب التفكير في كل صغيرة وكبيرة يتجاوز هذه المسألة كما تجاوز غيرها –المبنى العالي، روث البهيمة، فندق عمر الخيام– ويمضي في تطوافه دون اهتمام.. فلا يأبه بصوت القطار المتزايد ولا يهتم بروث البهيمة الذي تكاثر وتزايد في الطريق، وأزعجه أن عرقه كان يتصبب أكثر فأكثر.

وتستوقف بعض المشاهد الأخرى الراوي وتلفت انتباهه في أثناء رحلته الطويلة من شارع إلى شارع ومن حي إلى حي، ولكنه لا يطيل الوقوف عندها كثيرا لأنه يشعر أن الألغاز قد لفّت الطريق وأن الغموض قد خيم على كل الأجواء. فيرى الراوي مثلا "زوج أحذية ضخماً وهو يسير وتخرج منه ساقان قصيرتان فوقهما إنسان في حجم عقلة الاصبع"(24) لكنه يمضي في طريقه ويصادف أمورا أخرى غريبة أو أكثر غرابة، ثم يتوقف قليلا عند مشهد آخر، إذ يرى نجماً لامعاً في السماء فيراقبه، لكن شخصاً إلى جانب الراوي يتدخل في الأمر

ويقنعه بأن هذا النجم الذي تراه ليس نجماً حقيقياً، وقد ثبت علميا أن هذا النجم في واقع الأمر قد كان نجما ولكنه الآن غير موجود، لأن الضوء الصادر عنه قد قطع آلاف الأميال حتى يصل إلينا، وعندما وصل إلينا هذا الضوء بعد فترة طويلة لم يعد النجم موجودا، فما تراه هو إشعاعٌ لنجم كان موجودا، ولكنه غير موجود الآن(25). وتجنباً للتشتت الفكري والخلط والارتباك بسبب ما يرى ويسمع يتابع الرواي سيره قبل أن يتصدع ذهنه أكثر فأكثر.

وفي المشهد الأخير، وقد أعيا الراوي المسير وشتتت ذهنه العجائب التي رآها، يفر بذاكرته من هذا الجنون الذي يحيط به وهذه الكوابيس التي تمزقه، يفر إلى الماضي... إلى أمه، فيستذكرها ويستحضرها ويطلب منها مصباحا لكي ينير طريقه ويرى ما يراه بوضوح ودقة ويري الآخرين هذا الذي يرفضون رؤيته ويتنكرون له. وعندما تعطيه أمه المصباح يجده بلا زيت وبلا عود ثقاب، ولكنه يحمله ويمضي به في الشوارع ويواصل تطوافه وهو يحرك المصباح يمنة ويسرة دون اكتراث بضحكات الناس ورثائهم وتعليقاتهم، الذين كان يسمعهم يتهامسون من حوله قائلين "هذا مجنون آخر... غير أنني مازلت حتى الآن أحرك المصباح يميناً ويساراً"(26) وهكذا تختتم القصة.

رموز القصة والأسلوب التجريدي

هذه هي أحداث القصة كما وردت في النص، والنص كما لاحظنا لا يقدم لنا قضية واضحة أو فكرة محددة يحاول الكاتب أن يناقشها أو يعالجها بشكل مباشر. إن النص يقدم لنا أحداثا رامزة مجردة، لا تتواصل ولا تترابط منطقيا في ظاهرها. إذ لا نجد على الصعيد السردي أو على صعيد تتطور الأحداث وتناميها وعلاقاتها ما يجعلنا نحدد خط سير القصة أو حتى فكرتها كما يعرضها الراوي من الخارج. فالراوي مثلا يدخل المبنى الحكومي العالي ويغادره ويتوقف في شارع عريض محتجا على وجود روث بهيمة في وسطه ثم يمضي إلى خطي السكة الحديدية ويرى الحذاء الذي يلبس رجلا صغيرا ممسوخا ثم يرى النجم الذي ليس هو بنجم ثم يحضر مصباحا مطفأ خاليا من الوقود ويدور به في الشوارع.

إن مشاهد القصة هذه غير المترابطة في ظاهرها بحاجة إلى قراءة أخرى لكشف الروابط الخفية في عالم النص ولبلورة الدلالات التي تتضمنها الأحداث المجردة المجزأة... وبالتالي لمعرفة موضوع هذا النص ومضمونه والقضية التي يطرحها الكاتب بهذا الشكل الرامز المجرد. ونحن إذ نميل إلى إدراج هذه القصة في نمط من أنماط التيار التجريدي فإننا نستند في هذا إلى عالم النص من حيث بنيته وأسلوبه وأحداثه وتقنياته وزمانه ومكانه الذي يغلب عليه

الطابع التجريدي، كما سنوضح في الفقرات التالية.

وقد يكون من المفيد في هذا المجال الاشارة إلى أن التجريد في الأدب والفن، في بُعدٍ من أبعاده وفي ملمح من ملامحه. كما يرى بعض النقاد، هو "انفصال مجازي عن الواقع بكافة نسبه ورسومه البيانية والاحصائية، ولكنه في الوقت نفسه أحشاء هذا الواقع وأغواره البعيدة مهما لجأ إلى تفتيت وحدة القياس التقليدية... أو تهشيم الهارموني الكلاسيكي"(27). ونحن نلاحظ أن أحداث قصة "مائة مليون نحلة في الرأس" تتضمن مثل هذا الانفصال المجازي عن الواقع بمعالمه المألوفة الثابتة، وتنطوي على نوع من الانحراف عن معناها الظاهر ودلالتها الواقعية. ومع هذا الانفصال وذاك الانحراف إلا أن هذه الأحداث ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع وتحمل أزماته وقضاياه المختلفة. وبشكل تطبيقي، فإن المشاهد المنتقاة المختارة بدقة وتوظيف من الواقع لتجسيد موضوع القصة الرئيس، قد جردت من دلالتها المألوفة وأفرغت من وظيفتها المتعارف عليها وانفصلت أو انحرفت عن هذه الدلالة وتلك الوظيفة، لتقوم بوظيفة جديدة وبدور آخر يشكله الكاتب في النص ويحدد له دلالة مختلفة مجردة من الدلالات السابقة. بمعنى آخر فإن المشهد الأول في القصة الذي يقدم صورة الراوي في المبنى الحكومي العالي يجرد هذا المكان من وظيفته الأساسية في الواقع -المعاملات الرسمية وجوازات السفر وشؤون الإقامة إلى غير ذلك من شؤون المواطنين والحكومة- وينحرف به في النص القصصي ليثير -هذا المشهد- مسألة أخرى لا علاقة لها بوظيفة هذا المبنى الأصلية، مثل ضيق قاعدة المبنى وانفراج قمته أو العكس. لكن هذا الانحراف في النص هو التوظيف الجديد للمبنى أو الاستخدام الجديد الذي يراه المؤلف ليجسد موضوعه أو فكرته المنشغل بها في نصه القصصي. وكذلك كان الأمر بالنسبة للمشاهد الأخرى. ابتداء بروث البهيمة ومرورا بسكة الحديد والرجل الصغير في الحذاء الكبير والنجم الزائف وانتهاء بالمصباح المعتم. فكل هذه الموضوعات في القصة هي موضوعات مجردة من معناها الواقعي المألوف ومنحرفة عن وظيفتها الثابتة ولكنها مستحضرة ومستخدمة لتؤدي وظيفة أخرى ودوراً آخر يصممه الكاتب ليخدم غايته ويجسد فكرته التي هي قضيته الأولى في هذا النص. وسوف نتحدث عن جوانب أخرى لأسلوب القصة التجريدي في اثناء مناقشة رموز هذا النص ومعالمه ومضمونه وفكرته الرئيسة التي ستتضح بعد أن نقدم تفسيرنا لهذه القصة والموضوع الذي تعالجه.

ونحن نرى، بعد استقراء هذا النص في سياقاته المختلفة ومن خلال دلالات أحداثه المجردة المتباعدة وإشارياته ورموزه

المتصلة بالواقع بشكل خفي أو ظاهر، نرى أن الكاتب يجسد لنا الواقع الجديد الذي حل بالأمة العربية بعامة وبالانسان العربي الواعي بخاصة بعد هزيمة حرب 1967. فالراوي، وهو نموذج للانسان الواعي بعد الحرب، يكتشف منذ بداية القصة أن كل شيء قد تغير أو انقلب رأسا على عقب بعد الهزيمة. فما يراه الراوي اليوم لم يكن يراه بالأمس، وإن الحقائق التي كانت يقيناً فيما مضى انهارت وغدت زيفاً اليوم، وإن هذا التغير وهذا الانهيار والكشف والزيف قد حل بحلول فاجعة الهزيمة.

الراوي إذن من الخطوة الأولى مرتاب شاك في كل شيء، في نفسه أولاً وفي واقعه ثانياً، ولابد من إعادة النظر في كل شيء: فيما كان يؤمن به، فيما كان يعرفه يقيناً، فيما كان يراه حقيقة على أرض الواقع... في كل شيء، لابد إذن من إعادة النظر في كل الأمور التي أدت إلى الهزيمة الساحقة. ويشير احد النقاد إلى هذه الظاهرة التي جاءت ردة فعل للهزيمة المفاجئة التي منيت بها الأمة قائلاً "بعد هزيمة حزيران، انطلقت في العالم العربي حركة لإعادة النظر في كل شيء.. تركيب المجتمعات العربية... العقليات والأفكار السائدة.. التراث وقيمه، وكذلك سرت موجة لإعادة النظر في مضامين وأشكال مختلف الأنواع الأدبية"(28). وقد وظفت أحداث القصة كما لاحظنا من خلال تطواف الراوي والموضوعات التي استوقفته لتجسيد فكرة إعادة النظر ومحاكمة الواقع بعد فحصه وكشف زيفه وعيوبه.

فالمبنى الحكومي الذي كان بالأمس - في الواقع المألوف- واسع القاعدة ضيق القمة مشيراً إلى البنية السياسية أو السلطة، قد ثبت بالفحص واليقين أنه على غير ذلك اليوم. فقد أخرج الراوي آلة القياس وتأكد بنفسه من هذه الحقيقة، وهي أن المبنى واسع القمة ضيق القاعدة. وهذه الحقيقة لم تكتشف إلا بعد الهزيمة، كما يلمح الكاتب وهي أن المبنى أو السلطة في الحقيقة لم تكن ترتكز على أسس صلبة ولا على قاعدة واسعة كما كان يظن. إن الأمر في الحقيقة، أنها ترتكز على قاعدة ضيقة مهددة بالانهيار والسقوط لثقل الحمل عليها وضخامته "فالقاعدة متر واحد والقمة عشرة أمتار" وبناءً كهذا لابد أن ينهار، وهذا ماحدث بعد الهزيمة.

وتابع الراوي رحلة الفحص والمحاكمة وإعادة النظر في كل شيء تقع عليه عيناه وفي كل شبر تطؤه قدماه. إن الدرج الذي يوصل الناس من قاع المبنى إلى قمته، ومن قمته إلى قاعدته بحاجة إلى فحص أيضاً. فالراوي يتحسس سطح الدرج ويتأكد من صلابته وتحمله أقدام الصاعدين والنازلين، إنه لم يعد يثق في شيء، وكأن كل الحقائق قد غدت بحاجة إلى إعادة النظر فيها للتأكد من حقيقتها مرات ومرات. وقد أيقظت الهزيمة وعي الراوي وفتحت عينيه وتفكيره

على معطيات مجتمعه ليراها بحجمها الحقيقي دون تضخيم أو تزييف، ومن هنا يبدأ رحلة الرصد والكشف والرفض وفضح كل البنى الاجتماعية والسياسية والفكرية المشروخة التي أدت إلى دمار الأمة وطعنها مادياً ونفسياً، وينطلق من المبنى الحكومي العالي "أعجوبة الأعاجيب" كما يسميه ساخراً محتجاً إلى الشوارع والحارات، إلى كل مكان من هذا الوطن العريض.

المشهد الثاني في القصة، وقد يكون المشهد الأهم والأكثر إيحاءً وارتباطاً بموضوع الهزيمة، وهو مشهد روث البهيمة المتكون فوق إسفلت الشارع اللامع النظيف. فالروث أو القذارة أو الهزيمة موجودة في الشارع العام أمام كل الناس، إنها حقيقة قائمة كريهة، ولكن الشرطي أو السلطة وكذلك الناس لا يريدون الاعتراف بها. الشرطي ينكر إنكاراً تاماً وجود القذارة في الشارع؛ أي يرفض الاعتراف بالهزيمة على الرغم من أنها حقيقة قائمة أمام عينيه، تزكم أنفه ولكنه يكابر ويقرر أنها غير حقيقية. وكلنا يذكر أن الإشارة إلى هزيمة 1967 قد استبدلت لفترة طويلة وربما للآن بمفردات أخرى أقل مأساوية، مثل: النكسة، نكسة حزيران، عام النكسة، أو عبارات مثل: خسرنا معركة ولم نخسر الحرب، أو هي جولة خاسرة في جولات عديدة قادمة. وكل هذه التسميات والتنظيرات كانت نوعاً من التحايل أو التعزية، لأن الحقيقة أن ماحدث كان هزيمة منكرة بشعة وأن هذه الأمة ما تزال تدفع، وقد تظل تدفع لأعوام طويلة، ثمنا باهظا لهذه الهزيمة عسكريا وسياسيا وحضاريا ونفسيا. والهزيمة الكريهة المنظورة المحسوسة تجسدها هذه القذارة الكريهة المحسوسة بحيث يصبح من الجنون أو الغباء إنكارها. والكاتب يحدد المواقف المختلفة للناس والسلطة من الهزيمة، فهم في مرة يعترفون بها "يستطيع الأعمى أن يراها "وفي مرة أخرى ينقادون للزيف والتضليل فينكرون وقوعها أو وجودها" لا شيء موجود غير إسفلت الطريق؛ إن توظيف مادة روث البهيمة التي قد تزعج الكثيرين من أصحاب المشاعر الرقيقة، جاء في النص منسجماً ومتسقاً مع صورة الهزيمة الأكثر قذارة ونتانة وبشاعة من التي يجسدها الروث.

إن الراوي الذي يمضي في طريقه بعد أن يفشل في إقناع رجل المرور بإزالة القذارة من الشارع، يصر على أن هذا لا يطاق وأن هناك أسئلة كثيرة بحاجة إلى إجابات دقيقة صائبة. وهذا يشير إلى أن الهزيمة طرحت أسئلة كثيرة، وكشفت حقائق مختلفة، وكأن الناس قبل الهزيمة كانوا في رحلةٍ واهمةٍ زائفة، أو كأنما أصابهم الخدر والتعامي، أما الهزيمة فقد كانت من القوة والهول بحيث تدفعهم لإعادة النظر في هذا الواقع المهموم المضبب. ويعلق أحد الدارسين على هذا الوضع قائلا "ولقد كانت

نظرتنا السطحية لمجتمع ماقبل 5 حزيران هي التي تحجب عنا الرؤية الصحيحة، والتي لو امتلكنا ناصيتها حينذاك لرأينا الهول قبل وقوعه"(29).

أما المشاهد الأخرى في القصة فإنها تمضي في تنويع الأحداث والدلالات والرموز ولكنها تدور في فلك الفكرة الرئيسة للقصة. فالإشارات التي تستحضر مدرس الجغرافيا ومدرس الحساب هي إشارات موظفة لإعادة النظر أيضاً في تربيتنا العلمية ومعطياتنا الفكرية والحضارية. فالهزيمة كشفت عن قصور وعن هشاشة في البنية العلمية والحضارية لمجتمعنا المشتت المتأخر. فالطقس الذي أشار إليه مدرس الجغرافيا قبل الهزيمة، اكتشف أنه لم يكن كذلك بعد الهزيمة، وخطّا سكة الحديد المتوازيان اللذان لا يلتقيان قبل الهزيمة اكتشف أنهما يلتقيان بعد الهزيمة، وكذلك النجم الذي كان موجوداً قبل الهزيمة اكتشف أنه موجود بعدها... وهكذا، فإن واقعنا ومعرفتنا ومعالم وجودنا وثقافتنا وفكرنا كل ذلك بحاجة إلى إعادة نظر، لأن هذه البنيات والمعطيات أدت إلى الهزيمة، فلو كانت هذه البنيات صلبة وعلمية وسليمة لما أدت بالتأكيد إلى هذا الدمار والانهيار عند أمل امتحان أو مواجهة. لهذا يمضي الراوي في وضع كل معالم واقعه الذي انهار موضع الفحص والتحقيق والتمحيص والمحاكمة ليكشف عن كل الأوبئة ومواطن الخلل والبنى المتحجرة الجامدة التي أوصلت هذه الأمة إلى كارثة مفزعة أعادتها عشرات السنين إلى الوراء وأحدثت عثرات خطيرة في طريق تقدمها ونموها وتحضرها.

إن المناقشة السابقة لرموز القصة وموضوعها هي محاولة تحليلية لتفسير دلالات الأحداث والمشاهد التي يستعرضها النص بصورة تجريدية رامزة. إذ إن القصة من أولها إلى آخرها لا تشير إلى الموضوع الذي نعتقد أن القصة تطرحه وهو موضوع الهزيمة. فبناء القصة بناء تجريدي، وأحداثها أحداث مجردة عن وظائفها الواقعية وكذلك صورها ولقطاتها ولغتها التي التزمت طابعا تجريديا رامزا، ينحرف عن الواقع المألوف ليقترب منه بعمق، وينفصل عن الموضوع الذي يعالجه ظاهريا ومجازيا ليجسده داخليا ورمزيا. ومثل هذه التقنيات والسمات قريبة من المفهوم التجريدي في الأدب والفن كما وضحنا سابقا، الأمر الذي جعلنا نجتهد بنسبة هذه القصة إلى التيار التجريدي، لأسلوبها وأحداثها وبنائها وتقنياتها التي طبعت بالطابع التجريدي. وهذا يعني أن قصة "مائة مليون نحلة في الرأس" وقصة "الخدعة" قد طرحتا موضوعاً واحداً - الهزيمة- ولكن أسلوبهما قد اختلف وتعدد فانتمت الأولى إلى تيار اللامعقول وأدرجت الثانية في التيار التجريدي لسلطة أسلوبهما بالدرجة الأولى.

"الجريمة" لنجيب محفوظ (نشرت 1973)[30]

أما القصة الثالثة التي تطرح الموضوع ذاته، هزيمة 1967، ولكنها اختلفت في أسلوبها وفي هويتها النقدية فهي قصة "الجريمة" لنجيب محفوظ، وتنتمي هذه القصة، أقرب ما تنتمي، إلى التيار التعبيري، بسبب أسلوبها وتقنياتها وأجوائها التي طبعت بالطابع التعبيري كما سنناقش بعد قليل.

ملخص القصة:

تتحدث القصة -كما يروى في النص- عن إعادة التحقيق في جريمة قتل وقعت قبل أربع أو خمس سنوات وسجلت ضد مجهول. فقد استجدت أمور متعلقة في هذه القضية في وقت لاحق؛ الأمر الذي قد يغير نتائج التحقيق ويكشف عن هذا المجهول. ويكلف الراوي بهذه المهمة ويطلب منه أن يتواجد في المنطقة التي شهدت وقوع الجريمة ويختلط بالناس ويجمع ما يستطيع جمعه من معلومات عن القضية وعن ملابساتها وخفاياها.

يبدأ الرواي مهمته بالتوجه إلى الضاحية التي وقعت فيها الجريمة، ويقوم بعمل سائق تكسي لتحقيق هذه الغاية، ويبدا بجمع المعلومات حول الحادثة. وكانت الجريمة التي وقعت منذ زمن تتلخص في أن امرأة شابة فائقة الجمال كانت قد قتلت واحرقت ثم دفنت تحت الأرض. وبعد فترة من الزمن، تقارب خمس سنوات، اكتشفت الجثة عندما كان العمال يحفرون أساساً لبناء مصحة للأمراض العقلية، وبعد التحقيق في الأمر لم يعثر على الفاعل ولهذا سجلت القضية ضد مجهول.

ويتابع الراوي مهمته ويختلط بالناس ويسألهم عن ملابسات الحادثة ودوافع القتل ونتائج التحقيق آملاً أن يتوصل إلى ردود فعل الناس وتصورهم للجريمة وأبعادها وحكم المحكمة فيها. وكان الراوي في هذا العمل حذراً متحفظاً خشية أن يثير الشكوك حوله فيمتنع الناس عندها عن قول الحقيقة أو تزويده بأية معلومات لكي لا يقعوا تحت المسؤولية. وفي أثناء الاختلاط بالناس ونقلهم في سيارته من مكان إلى مكان ومجالستهم في المقاهي كان الراوي يطرح موضوع الجريمة، ويحفز الناس ويثيرهم للحدث حولها ليتوصل إلى حقيقة ما حدث.

وبعد رحلة مضنية واختزان معلومات كثيرة حول القضية تتكشف للراوي أمور كثيرة يدرك من خلال هذا التكشف أن الأمر أخطر مما كان يتصور، وأن إصراره واستمراره في البحث عن الحقيقة سيكلفه حياته. فقد تكشف له أن كثيرين يتسترون على الجريمة وأنهم يعارضون إعادة البحث والتحقيق فيها لأن في ذلك تهديدا لهم وكشفا لاشتراكهم وفضحا لدورهم في جريمة القتل. ويتضح للراوي أيضاً أن فئاتٍ أخرى تلزم

الصمت ذعراً وخوفا من الفاعلين الحقيقين، إذ إنهم يعرفون كثيرا عما حدث ولكنهم لا يأمنون العواقب إن هم صرحوا بما يعرفون ويخفون، ولهذا يرون أن السكوت من ذهب.

ويقطع الراوي مهمته وقد أدرك أخيراً أن مضيه في هذا الأمر يعني نهايته، وأنه لا يستبعد أن يلقى المصير نفسه الذي لقيته هذه المرأة ويقتل في ظروف غامضة ثم تسجل القضية ضد مجهول مرة أخرى. لهذا يعود إلى الضابط الذي كلفه بالمهمة ناقماً محتجاً فاضحاً أبعاد المسألة ومشيراً إلى حقيقة الجريمة من خلال هذا الحوار الذي يختتم به القصة، يقول الراوي للضابط:

- إنكم لا تؤدون واجبكم.
- الناس لا يتكلمون.
- اعلم أن أرزاق البعض بيد البعض الآخر ولكن الغضب يتجمع في الأعماق وللصبر حدود.
- ما واجبنا في رأيك؟
- ان تحققوا العدالة.
- ان تحققوا العدالة؟!
- كلا.
- كلا؟!
- واجبنا هو المحافظة على الأمن.
- وهل يحفظ الأمن بإهدار العدالة؟
- وربما بإهدار جميع القيم.
- تفكيرك هو اللعنة.
- هل تخيلت ما يمكن أن يقع لو حققنا العدالة؟
- سيقع عاجلا أو اجلا.
- فكر طويلا بلا مثالية كاذبة قبل أن تكتب تقريرك. ماذا ستكتب؟

فقال بامتعاض:

- سأكتب أن جميع القيم مهدورة ولكن الأمن مستتب[31].

رموز القصة والأسلوب التعبيري:

إن القراءة التحليلية التفسيرية لرموز القصة تشير إلى أن الجريمة التي وقعت ترمز إلى جريمة الهزيمة التي حدثت في حرب 1967، أي قبل اربع او خمس سنوات من كتابة القصة كما يشير النص. وباستقراء ملابسات الجريمة وتسجيلها ضد مجهول إشارة ساخرة إلى أن الهزيمة قد سجلت ضد مجهول أيضاً: فكل امرئ قد تتصل من المسؤولية بعد الحرب، واختلط الحابل بالنابل ولم يعد يعرف من هو المسؤول الحقيقي أو الفاعل الحقيقي لهذه الهزيمة. وموقف نجيب محفوظ هذا في عدم تحديد مسؤولية الهزيمة مكرر في أعمال أخرى.[32]

إن مهمة الراوي في إعادة التحقيق في الجريمة -الهزيمة- الحرب، هي إشارة إلى مرحلة جديدة[33] وإلى جيل جديد بدأ يرفع صوته ويطالب بمعرفة حقيقة ما حدث وبمحاكمة المسؤولين عما حدث. ولكن الراوي يدرك أن المسؤولين عن الهزيمة ما زالوا كما كانوا فهم أصحاب النفوذ وأصحاب القرار ولم تتغير مواقعهم وسطوتهم

وسلطتهم لا قبل الهزيمة ولا بعدها. وكذلك الناس يراهم إما جبناء وإما جهلاء وإما أنهم اتخذوا طريق السلامة لتأمين قوتهم ليس إلا. والرواي يعرف مرتكب الجريمة ولكن لا حول له ولا قوة وليس بمقدوره أن يحدد الفاعل ويعاقبه لأنه لا يستند إلى من يحميه أو يضمن له حياته، فالمسؤول عن الهزيمة هو المسؤول نفسه أيضاً عن حياة الراوي ومصيره فكيف يمضي في مهمته وتقاضي والمجرم شخص واحد، إنها مهمة مستحيلة، ولهذا يتوقف الراوي عن متابعة البحث وكشف المتهم لكي لا يلقى المصير نفسه الذي لقيته المرأة القتيلة.

ولكن الراوي يقدم تقريره أخيراً مشيراً إلى الفاعلين والمسؤولين عما حدث. فالناس في حالة ذعر وإرهاب وقهر بسبب القمع وإهدار القيم ليقال إن الأمن مستتب. وكأن الأمن لا يستتب مع تحقيق الحرية والعدالة، فالضابط لا يأبه بحقوق الناس أو حرياتهم وآرائهم، إنه مسؤول فقط عن إذلالهم وإسكاتهم وكتم أنفاسهم الأمر الذي يعني له الأمن والهدوء والنظام.

أما تعبيرية قصة "الجريمة" فإنها تتمثل في أسلوبها وبنائها ودلالات أحداثها وكذلك في إشاراتها وتناصها ورموزها التي تبتعد عن التقرير وتتسم بالتعبير. وقد تكون الإشارة العاجلة إلى مفهوم التيار التعبيري ذات جدوى في هذا المجال بحيث تتضح الصورة في الذهن في أثناء التطبيق الذي نأمل ألا يكون قد أقحم على النص إقحاماً. فإذا اعتمدنا على معجم بنجوين الفني في وصفه للاتجاه التعبيري، فإنه يقول "إنه البحث عن تعبيرية الأسلوب بواسطة المبالغات والتحريفات في الخط واللون، وهو أيضاً تخل معتمد على النزعة الطبيعية الكامنة في التأثيرية من أجل أسلوب مبسط يحمل أثراً إنفعالياً أكبر". ولا نريد أن نستقصي تعريفات كثيرة للتعبيرية فليس هذا مجالها، ولكن الوصف السابق لهذا الاتجاه قد يفي بالغرض الذي ننشده هنا وهو توضيح الأسلوب أو البناء التعبيري في قصة "الجريمة" بمقدار ما يسمح به النص ذاته منسجماً ومتسقاً مع سمات هذا التيار العامة.

فإذا بدأنا بقراءة أحداث القصة من حيث انتقاء الحدث ودلالته، يتضح لدينا أن الحدث الرئيس الذي تدور حوله تفاصيل النص هو حدث الجريمة. فالكاتب، في محاولته لتجسيد فكرته والتعبير عنها، يختار المرأة الشابة الجميلة التي تقتل وتحرق وتدفن دون اكتشاف الفاعل. هذه الصورة التي في النص تعبير رامز عن جريمة الحرب والهزيمة التي تسببت في دمار الأمة وتشويه صورتها وإتلاف معالم جمالها وملامحه. إن الجريمة في النص هي الهزيمة في الواقع، وإن القتيلة في النص هي الأمة، الأرض، الناس، الأمل... في الواقع، وإن عدم اكتشاف القاتل في النص ثم الخوف من اكتشافه أو مواجهته، هو ضياع الحقيقة

وتلفيقها والتنصل من المسؤولية والتهرب من تحديد الجناة بعد الحرب في الواقع - ويتضح هنا أن الكاتب يلجأ، لتجسيد موضوعه وفكرته، إلى صور تعبر عنه ولا تصرح به. وإلى مشاهد تدل عليه ولا تشير إليه مباشرة ثم إلى حوارات رامزة موحية تلامس الموضوع ولا تكشفه، وتعطي القارئ مفتاح النص وتتركه يكمله ويفتح معالمه ومداخله المغلقة، ليصبح القارئ كما يرى بارت "منتجاً للنص لا مستهلكاً له فقط"(34). ففي النص التعبيري تغيب نصوص كثيرة وتعطي مفاتيحها فقط، وتحذف تفاصيل متنوعة ويكتفى "بشيفراتها" التي تشبه لغة البرقية، وهذا واضح في القصة من خلال شيفرات متنوعة تلمس الموضوع ولا تخترقه وتعبر عن المحتوى ولا تقرره، مثل عبارات "كل القيم مهدورة ولكن الأمن مستتب" وهذا تجسيد أو تعبير عن حالة القهر والرضوخ وانعدام القيم والحريات في واقع الناس الذين استتب حولهم الأمن وساد النظام وخيم الصمت والموت ولكن بالحديد والنار والقمع. وكذلك عبارة "على عهد الفراعنة يموتون أو يقتلون لأسباب مقنعة"(35) فهي تعبير أيضاً عن موقف احتجاجي رافض لما يحدث. وكذلك الصورة التعبيرية الرامزة في النص حول كيفية اكتشاف الجثة، فقد عثر عليها عندما كان العمال يحفرون الأساس لبناء مصحة للأمراض العقلية"(36) التي تعبر أيضاً عن المرحلة الجديدة التي بدأ فيها الناس يفكرون بالشفاء والتخلص من التفكير المريض ليبنى الواقع على أسس علمية سليمة؛ الأمر الذي يؤدي إلى كشف الجريمة وهو المؤشر لبدأ "البناء" بشكل سليم. فالنصوص التي صيغت بأسلوب تعبيري تشمل أحداث القصة من أولها إلى آخرها، وهي تلتزم بدقة بهذه الصياغة سواء في اختيار الأحداث وتوظيفها أو في تقنيات القصة أو لغتها أو في تشكيل أجوائها ودلالاتها التي غلب عليها هذا الأسلوب؛ الأمر الذي يجعلنا نجتهد بنسبتها إلى التيار التعبيري دون غيره.

موضوع القصص ومضمونها /وأساليبها -مقارنة-

بعد دراسة القصص الثلاث السابقة دراسة منفردة، سنحاول في الفقرات التالية دراستها مجتمعة لنقف على أسباب تعددية أساليبها التي نتج عنها تنوع انتماءتها الأدبية وهوياتها النقدية. فالقصص الثلاث تطرح في اعتقادنا، موضوعاً رئيساً واحداً هو هزيمة حرب 1967. وقد اعتمدت هذه القصص، لتجسيد هذا الموضوع وبلورته، على أحداث ومشاهد وصور وإشارات مختلفة متعددة موظفة في كل نص من النصوص. وسوف نختار الصورة أو المشهد الرئيس في كل قصة الذي يجسد موضوع الهزيمة، ونقيم مقارنة بين هذه المشاهد لنفحص بنيتها وأسلوبها ورمزها لتوضيح

أولا: رأس الجمل في قصة "الخدعة" وهي صورة لا معقولة رامزة كما يجسد النص.

ثانيا: روث البهيمة في قصة "مائة مليون نحلة في الرأس" وهي صورة مجردة رامزة كما يوظفها النص.

ثالثا: مشهد الجريمة وصورة القتيلة والجثة المحترقة المدفونة في قصة "الجريمة" وهي صورة تعبيرية رامزة كما يستخدمها النص. والرمز كما نلاحظ وكما هو معروف قاسم مشترك بين هذه القصص أو هذه المشاهد والصور لأنه قاسم مشترك أيضاً في معظم الاتجاهات الأدبية المعاصرة، لكن الرمز عند التعبيريين يختلف عن الرمز عند التجريديين كم أنه يختلف عن الرمز عند كتاب اللامعقول وهكذا. رمز الهزيمة إذن في القصص الثلاث موجود ومشترك ولكنه جاء من خلال صور مختلفة في أسلوبها وبنيتها، فجاء مرة على شكل رأس جمل وثانية على شكل روث بهيمة وثالثة على شكل جريمة قتل.

هذه الصور الثلاث أو الرموز الثلاثة للموضوع الواحد اتجهت اتجاهات مختلفة في أسلوبها وتشكيلها الفني، فرأس الجمل المقطوعة عن جسدها تلجأ إلى أسلوب وبناء يختلف بشكل ظاهر عن الروث المكوم في الشارع العام كما أنه يختلف بشكل ظاهر أيضاً عن صورة الجثة المحترقة في النص الثالث. فلا احد ينكر بمعنى من المعاني لا معقولية رأس جمل تطارد إنساناً في الواقع المرئي، ولكن لا أحد ينكر أيضاً بمعنى من المعاني إمكانية وجود روث في شارع رئيس من شوارع العاصمة، كما لا أحد ينكر أيضاً احتمال وقوع جريمة قتل ثم إعادة التحقيق فيها بعد سنوات. فإذا كنا نقيس دلالات الرمز الفني في النص بنوعية علاقته بالواقع كما نعرفه أو بطبيعة الصور الماثلة في أذهاننا عن الواقع كما هو أو كما نريده أن يكون، فإن هذا الرمز وهذا التجسيد الفني في القصص قد شكل ثلاثة أنواع من العلاقات مع الواقع أو نسج أساليب متنوعة للتدليل على هذا الواقع أو للإيحاء به سواء كان الواقع المرئي أو الواقع الذهني. وبمعنى آخر تطبيقي، فإن صورة رأس الجمل هي صورة لا معقولة بأي مقياس نريد، كما أن صورة روث البهيمة هي صورة رامزة أولاً وهي تجريدية في سياقات النص ثانياً، كما أوضحنا، كما أن صورة الجثة هي صورة تعبيرية، تجسد هذا الواقع وتعبر عنه ولكنها لا تنقله أو ترسمه بشكل مباشر تقريري.

إن أسلوب تشكيل الصورة أو الحدث أو المشهد قد اختلف في كل قصة وتعدد فأنتج بنية فنية مختلفة في كل نص. فالقصص الثلاث وإن انطلقت من منبع واحد أو من موضوع واحد وهو الهزيمة، إلا أنها سلكت

مسارب مختلفة وأساليب متعددة فانتهت إلى مصب مختلف أو إلى تيار أدبي مختلف. وهذا الانطلاق من منبع واحد والانتهاء في مصبات متعددة قد تم بفعل المسارب أو الأساليب المتعددة التي سلكها النص بالدرجة الأولى فشكلت بالتالي هويته النقدية. وهذا ما نقصده بأن الأساليب هي صاحبة السلطة الرئيسة،ـ والمقام الأول في تشكيل ملامح النص وتوجيهه نحو تيار أدبي معين.

وهناك مشاهد وأحداث أخرى مختلفة في القصص الثلاث عدا المشاهد الرئيسة التي أشرنا إليها آنفاً تجسد موضوع الهزيمة نفسه وتوحي به، ولكن هذه المشاهد قد تشكلت بأساليب متعددة تنسجم والبنية الخاصة المختلفة لكل قصة. فنحن نجد صورة ردة الفعل في القصص الثلاث للحدث الرئيس مثلاً منسجمة مع اتجاه القصة أو الأسلوب الذي تنتمي إليه. فردة فعل الناس لرأس الجمل في القصة الأولى "الخدعة" كان رداً لا معقولاً أيضاً. فردود الأفعال عند الناس للهزيمة كما ترد في النص كانت في التغاضي عنها أو تناسيها أو الاستسلام لها أو التعايش معها والتعود عليها وكلها ردود غير معقولة كما يرى الكاتب. وهنا ينسجم الأسلوب مع المضمون ولا ينفصل عنه أو يتناقض معه. فبناء النص بناء لا معقولاً اقتضى مضموناً لا معقولاً أيضاً، كما هو الحال في البناء الرومانسي الذي يقتضي محتوىً رومانسياً أيضاً وهكذا. فإن أسلوب النص وموضوعه يتحدان ويلتحمان في لغة النص في آخر الأمر، أو كما يرى أحد النقاد أنه "إن لم يكن النص ومعناه شيئاً واحداً فلا يمكن أن يكون لنص ما معنى نهائي"(37). ففي "الخدعة" نجد انسجاماً ما بين الأسلوب اللامعقول والموضوع -الهزيمة- اللامعقول أيضاً، ومن وجهة نظر الكاتب، وكذلك المضمون اللامعقول- ردود الأفعال غير المعقولة كجزء من هذا المضمون- هذا الانسجام ما بين الأسلوب والموضوع والمضمون معاً يشكل، دون تعارض أو تناقض أو شذوذ، هوية النص أو اتجاهه الأدبي أو النقدي -اللامعقول.

أما ردة الفعل عند الناس لروث البهيمة في القصة الثانية فقد جاء منسجماً أيضاً مع أسلوب القصة التجريدي "ويجب ألا نخاف من كلمة" تجريد "هذه"، كما يرى هربرت ريد، "فالفنون جميعا مجردة بشكل مبدئي"(38). فردود أفعال الناس للروث أو الهزيمة كان مجرداً من واقعيته أو منطقيته، ومحرفاً عن الحقيقة بالشكل الرمزي أو المجازي ليتوافق والبنية التجريدية للقصة بشكل عام. فبعض الناس يرى الروث دون شك، ولكنهم في ذات الوقت أو بعد ذلك بقليل ينكرون وجوده تماماً، وكذلك الشرطي الذي ينكر وجوده أو رؤيته. هذ الرصد لردود الأفعال هو انحراف بالواقع وبالأشياء عن طبيعتها وواقعها، وتجريدها من دلالاتها ووظائفها المألوفة لتقديم دلالات ووظائف

ورموز يشكلها النص من داخله لا من الواقع المرئي. فهذا الانحراف أو التجريد لردود الأفعال ينسجم أيضاً مع الانحراف والتجريد لموضوع الهزيمة كما يراه الكاتب، كما أنه ينسجم مع الانحراف والتجريد في أسلوب القصة وبنائها الفني. هذا الانسجام ما بين الأسلوب والموضوع والمضمون معا يشكل، دون تعارض أو تناقض أو شذوذ، هوية النص أو اتجاهه الأدبي أو النقدي التجريدي.

أما ردة الفعل عند الناس لجريمة القتل في القصة الثالثة فقد جاءت أيضاً منسجمة مع أسلوب القصة التعبيري، "الذي يعبر عن مشاعر الفنان بأي ثمن، ويكون الثمن عادة مبالغة أو تشويهاً" -في النص- كما يرى هربرت ريد، إذ التعبير بالصورة "للتعرف على الصور والأشياء التي تجسد المشاعر"(39). فردود الأفعال عند الناس للهزيمة -الجريمة- كانت تعبيراً رامزاً عنها لا تقريراً أو تصريحاً بها. فبعض الناس يرى أنه لا يستطيع أن يقتحم "سياجاً من النيران المشتعلة"(40)، فهذه ليست بطولة. وهذا تعبير عن عدم القدرة على المواجهة وكشف الجريمة، فالناس إن فعلوا ذلك كأنما ينقون بأنفسهم إلى النار. فهذه العبارة لا تقول مباشرة إن الناس لا تستطيع كشف الجريمة وتحديد القاتل لأن مصيرهم بيد هذا القاتل نفسه الذي سيقضي عليهم لو فعلوا ذلك، ولكنها -أي العبارة- تعبر عن ذلك القول وتجسده وتدل عليه من خلال الصورة الرامزة "لسياج النيران". والعبارة التالية في النص ترصد ردود الأفعال في إطار تعبيري غير مباشر أيضاً:

"- لا حديث للضاحية إلا الجريمة، يتردد في السوق والمكاتب والمصانع والأكواخ والفيلات.....

- ثرثرة، معالجة عفية للخوف والعجز، ثرثرة لا جدوى منها....."(41)

ثم يقول الراوي:

"ظل حديث الجريمة يجري على كل لسان، في البيت والمقهى والسوق والتاكسي، يتردد بغيظ وحنق وأحياناً بسخرية، ولكنه لا يشق حجاب الغموض أبداً، ثمة شيء في الأعماق يعوزه التعبير، يكبته إنه في اللاوعي، أو الخوف والخجل أو الرغبة المحمومة في الهرب"(42). فالنص السابق يشير إلى أن الجريمة -الهزيمة- تتردد على كل لسان وفي كل مكان، ولكن لا أحد يستطيع المواجهة أو التصريح بما هو دفين مكبوت في أعماقه، إنما يعبر عنه بطرق أخرى: الغيظ والحنق والرغبة في الهرب، فالتعبير عن الهزيمة بتوظيف حادثة الجريمة -الحدث الرئيس- اقتضى ردود أفعال من الناس تعبر عن موقفهم ولا تصرح به -التفاصيل التي اشرنا إليها في النص السابق، بمعنى أن الأسلوب التعبيري الذي تتشكل به الأحداث والتقنيات والبنيات ينسجم مع الموضوع والمضمون والمواقف والأفكار

ملاحظات

1- ستتوب عن كلمة "سلطة" في أثناء الدراسة كلمات أخرى تعني المفهوم ذاته تقريباً مثل "دور رئيس"، "وظيفة جوهرية"، "صاحب المقام الأول" إشارة إلى الأسلوب وسلطته.

2- نقصد بالبنية الوصفية: استحضار الأحداث والمشاهد في النص ووصفها وسردها؛ الأمر الذي يجعل الحدث الموصوف جزءاً من المضمون بحسب الأسلوب الذي يوصف به ويستحضره.

3- وينعصب لسلطة الأسلوب كثير من النقاد والدارسين، أنظر مثلاً إلى جوزيف ميشيل شريم حين يقول: "وإذا كان المضمون واحدا فإن ما يستهوينا عند المطالعة هو الشكل أي الأسلوب الذي نعبر به عن المضمون. ومن هنا إيماننا بأنه الخلق الأدبي الأسلوبي لا غنى للإنسان عنه ولن يعرف أي تراجع، وهو يضاهي في سيطرته على العالم أحدث الاكتشافات العلمية. وسوف يكون المستقبل القريب والبعيد أصدق شاهد على ما نقوله نؤكده الآن "في كتابه: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984 ص22. ويوازن بين الأسلوب والمضمون عبد المحسن طه بدر، ويرى أهميتهما معاً إذ يرى" أن معظم النقاد يتفقون على حتمية وجود العلاقة بين المضمون والشكل، وعلى أن المضمون والشكل ملتحمان لا يمكن الفصل بينهما" ص16، ولكن الناقد يميل إلى الأسلوب وسيلة لتجسيد المضمون إذ يقول "ولابد للكاتب أن يوظف أدوات تعبيرية لتحقيق الغاية - التي ينشدها من عمله- في أفضل صورة ممكنة"ص18.

الرؤية والأداة، دار التنوير، بيروت ط2، 1985.

أنظر أيضاً:

إرنست فيشر: ضرورة الفن، ت: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1971.

كما نوقشت كثيراً في أدبنا العربي القديم تحت قضية اللفظة والمعنى وغيرها، كما هو معروف.

4- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، القاهرة ص50 (د-ت).

5- محمد عبد المطلب: البلاغة الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1984 ص163.

6- جون هـالبرين: نظريـة الروايـة، ت: محـي الدين صبحـي، وزارة الثقافـة، دمشق 1981 ص21.
عن رولان بـارت في مقدمـة: الكتابـة فـي درجة الصفر.
7 - ميشـال بوتـور: بحـوث فـي الروايـة الجديـدة، ت: فريـد أنطونيـوس، منشـورات عويـدات، بـيروت 1971 ص10.
8- محمـد دكـروب: الأدب الجديـد... والثورة، دار الفارابي، بيروت 1980، ط2 1984 ص42.
9- William O'connor (Ed.), Forms of Modern Fiction, Indiana, 1962, p. 22.
10- يوسـف إدريـس، بيـت مـن لحـم، القاهرة، 1971.
11- التفسيرات المحتملة لرأس الجمل فـي القصة هي إما أن تكون رمزاً للسلطة -الأمن السـري- أو للتـاريخ العربـي وتراثـه وحضارتـه أو للمـوت... إلـى غير ذلك. وقد اخترنـا التفسير الـذي نظنه الأقوى والأكثر احتمـالاً وإقناعاً فـي هـذه الدراسـة وهـو الهزيمـة فـي حرب 1967.
12- القصة ص92.
13- القصة ص93.
14- القصة ص96.
15- يوسف الشـاروني، القصـة القصـيرة نظرياً وتطبيقياً، دار الهـلال، القـاهرة 1977. ص66.
16- مجيد طوبيا، خمـس جرائـد لـم تقرأ، الهيئـة المصريـة العامـة، القـاهرة 1970.
17- القصة ص55.
18- القصة ص56.
19- القصة ص56.
20- القصة ص58.
21- القصة ص59.
22- القصة ص59.
23- القصة ص60.
24- القصة ص61.
25- القصة ص62.
26- القصة ص62.
27- غـالي شكري: صـراع الأجيـال فـي الأدب المعـاصر، دار المعـارف، القاهرة 1971 ص146.
28- محمـد دكـروب: الأدب الجديـد... والثورة، دار الفـارابي ط2، 1984، ص52.
29- غـالي شكري، صـراع الأجيـال فـي الأدب المعـاصر، دار المعـارف، القاهرة، 1971 ص147.
30- نجيب محفوظ، الجريمة، مكتبة مصر، القاهرة، 1973.
31- القصة ص162.
32- أنظر فـي روايـة (الكرنـك) و (حكايـا حارتنا) ومجموعة (تحت المظلة).

33- ربما يشير الكاتب إلى انقضاء مرحلة عبد الناصر وبدء مرحلة جديدة في عصر السادات.

فقد توفي عبد الناصر بعد ثلاث سنوات من حرب 1967 أي (1970).

34- Roland Barthes, S/Z An Essay, Irons, Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1974, p.4.

35- القصة ص156.

36- القصة ص158.

37- ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ت: مجيد الماشطة، بغداد، 1986، ص137.

38- هربرت ريد، معنى الفن، ت: سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986 ص8.

39- المرجع نفسه، ص246.

40- القصة ص160.

41- القصة ص152.

42- القصة 159.

43- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية. بيروت.

44- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة. القاهرة ط2 1985 ص32.

المراجع العربية

1- إدريس، يوسف: بيت لحم، عالم الكتب، القاهرة 1971.

2- دكروب، محمد: الأدب الجديد والثورة، دار الفارابي، بيروت ط2، 1984.

3- الشاروني، يوسف: القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا، دار الهلال، القاهرة، 1977.

4- شريم، جوزيف: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984.

5- شكري، غالي: صراع الأجيال في الأدب المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1971.

6- طوبيا، مجيد: خمس جرائد لم تقرأ، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1970.

7- عبد المطلب، محمد: البلاغة الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1984.

8- فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ط2، 1985.

9- محفوظ نجيب: الجريمة، مكتبة مصر، القاهرة، 1973.

المراجع الإبخليزية والمترجمة

10- Barthes, Roland: S/Z, An Essay, Tr. Richard Miller, Hill and Wang, N. Y.1974.

11- O'connor, Van William: Forms of Modern Fiction. India, 1962.

12- بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة ت: فريد انطونيوس، عويدات، بيروت، 1971.

13- ريد، هربرت: معنى الفن، ت: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986.

14- غرييه، الان روب: نحو رواية جديدة، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، القاهرة (د.ت).

15- هالبرين، جون: نظرية الرواية، ت: محي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق 1981.

16- هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الإشارة، ت: مجيد الماشطة، بغداد، 1986.

ABSTRACT

This study discusses the dominate role of style in literary text. Style, we assume, is the major element in text which shows the critical identity or the literary school that this test or that is to be belonged to or enrolled in.

In this study we analyze three stories dealt with one subject or one main event but written in three different styles. Although the subject of these stories is similar (The Arab- Israeli war in 1967), the style of the stories is different, or the literary currents that these stories belong to are different. One story is considered to be "expressive" the other is "abstractive", while the third is seen as "absurd" one.

Our main goal in this study is to seek the major reason of Considering or enrolling different texts of one subject in different literary currents or schools. Style is that major element in the text, we think, which plays the main role in this assumption, as we theoretically and practically discuss in this study.