جماليات الصخب الشعوري في قصص نجيب محفوظ القصيرة

د/ حسن البندارى (*)

عنى نجيب محفوظ في عدد غير قليل من القصص المتوسطة والقصيرة بوصف ما يعتمل في باطن الشخصية من "حركة مضطربة"، لا تخضع جزئياتها للترابط السببي، أو "التوقف الاحتياجي" الذي لاحظناه في المبحث السابق... ويمكن أن يتخذ باطن الشخصية حينئذ وصف "الباطن المراوغ"، الذي يراوغ التعبير عنه –المتلقى له أثناء التلقّى.. إذ عليه أن يتابع هذه المراوغة الأدائية ويصبر عليها حتى يتمكن من الكشف عن دلالاتها النفسية. ويتجلى ذلك في قصص: أيوب، والرجل الثاني، والسماء السابعة، ورسالة، وأهل الهوى، وممر البستان، ويرغب في النوم، وعودة القرين، والعودة.

فانعطاف الكاتب إلى باطن الشخصية الفنية يأتي عقب أداء سردي، باعتبار أن هذا الانعطاف "مساندة" ذات أفكار مراوغة، تقتضي من الفاحص بيان دلالة هذه الأفكار، والكشف عن مغزاها النفسي.

والواقع أن عناية الكاتب "بالاستبطان" على هذا النحو الحركي الذى ينتمى إلى أسلوب تيار الوعي Streem of consciousness الذي يعني

(*) أستاذ البلاغة والنقد الأدبي بكلية البنات – جامعة عين شمس

بانسياب التجارب النفسية داخل الإنسان، ورصده حركة التفكير التلقائية التي "لا تخضع لمنطق معين، ولا لنظام تتابع خاص"[١].

ولئن آثر نجيب محفوظ هذا التكنيك الفني النفسي لقطع السرد الوصفي الخارجي –فإنه قصد به توجيه رسالة صامتة من خلال الشخصيات المركزية المستبطنة –في هذه القصص– إلى المتلقي يتم بواسطتها الإيحاء Hetero suggestion بأن أفكار كل شخصية منها قد تداخلت واختلطت وتشابكت في ذهنها نتيجة الضغوط الثقيلة، الخارجية التي يتضمنها الأداء السردي الواصف لحركتها النامية، وبأن هذه الضغوط قد أفلحت في إحداث انفعال Passion بداخلها.

وفي هذا الإجراء الفني – لا تخضع الشخصية المستبطنة للتسلسل أو الترتيب الزمني الذي يقترن بالعالم الخارجي للشخصية، بل إن "العملية الذهنية" التي تنشط فيها "لا تتبع نظاما زمنيا"[٢]، لأن ترتيب الأفكار والمعاني يكون بحسب انثيالها على ذهن الشخصية. وحول هذا المعنى تقول الروائية الإنجليزية فيرجينيا وولف : "دعنا تسجل الذرات وقت سقوطها على الذهن بالترتيب الذي تسقط به.. ودعنا نتتبع النظام الذي يتركه أي منظر أو تتركه أية حادثه على الوعي مهما كان هذا النظام غير متصل وغير مترابط من حيث الظاهر"[٣].

ونستخلص من هذا النص أن وعي الشخصية لا يسير بمقتضى زمن ميكانيكي منظم، لأنه في هذا الباطن : يتحرك زمن الحادث إلى الإمام وإلى الخلف، والعكس، ويتم "خلط الماضي بالحاضر والمستقبل"[٤]، وبعبارة أخرى ليست بعيدة عن سابقتها لكنها أكثر تحديدا : إن زمن الحوادث في باطن

(١) ينظر : د. عبد الحكيم حسان، مقدمة مجموعة الجرح لحسن البنداري ط(١)، لجنة النشر للجامعيين ١٩٧١م، ص٣، ومجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية، بيروت ط(٢) ١٩٨٤، وروبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف ط (١) ١٩٧٥، ود. حسن البنداري، فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ط (٢)، الانجلو ١٩٨٨، ص٢٩٢.

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٩٩

(٣) السابق، ص ١٠٠.

(٤) د. طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية (١)، ٦٦، ص٢٠٥.

الشخصية الفنية يتحرك من "الماضي إلى الحاضر أو العكس، ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل"[١].

ويشتمل الانعطاف الفني إلى دواخل الشخصيات المركزية على صورتين للانعطاف وهما: "الانعطاف لبيان "الحركة المتسائلة" ودلالالتها الفكرية والفنية كما نجد في قصص: "أيوب، والرجل الثاني، ونصف يوم، وغيرها.."، والانعطاف لبيان "الصخب الشعوري" –داخل الشخصية الفنية على نحو ما يتبين في استبطان الكاتب لشخصيات قصص: نور القمر، والسماء السابعة، ويرغب في النور، ويوم الوداع، وعودة القرين، والعودة. ويعكس الانعطاف في هذه القصص طائفة من الظواهر الحركية.. وهي: "حركية الوجد الإيجابي"، وحركية "الوداعة والغدر"، وحركية "الاقتناع بالتغير النوعي، وحركية الانبثاقات المضيئة".

أما الظاهرة الأولى وهي: "حركية الوجد الإيجابي، فيكشف عنها الانعطاف إلى شخصية أنور عزمي في قصة (نور القمر)[٢]، إذ حدد الكاتب شخصيته بجعله يبوح باعتراف انثال منه بقوة حبه بل عشقه للمغنية الجميلة "نور القمر"، وذلك بسرد وصفي جاء بصيغة المتكلم هكذا: "عرفت الحب لأول مرة في حياتي، إنه كالموت تسمع عنه كل حين خبراً ولكنك لا تعرفه إلا إذا حضر. وهو قوة طاغية، يلتهم فريسته.. أشار على العقل أن أقتلع فكرتها من نفسي المعذبة، ولكن ليس للعقل صوت يسمع في ضجة أهازيج الهوى وصخب أمواجه العاتية... وأعجب من ذلك كله أن يتحول خبير الأطعمة المتقنة – زير النساء – إلى مجنون ملهم، يهيم في دنيا الحب المترعة بالأسرار، يخاطب

(١) د. نبيلة إبراهيم : نقد الرواية (اللغة في العمل القصصي) مكتبة غريب (د.ت)، ص١٧.
(٢) نور القمر : الحب فوق هضبة الهرم. مكتبة مصر ط (١) ١٩٧٥، ص٤.

بأنينه المجهول، ويجد في البحث عن لا شيء في كل شيء. في ضياء الشمس، بهاء القمر، وهج النجوم، ثراء السحب، أريج الأزهار، سلاسة الماء، فقد غطت نور القمر على حياتي وحياة الكون من حولى"[١]. فهو سرد يبين أسباب تعلقه بنور القمر ومظاهر حبه لها، وشدة اكتراثه بها، لأنها أول امرأة يخفق لها قلبه، فعرف قلبه الحب لأول مرة في حياته، رغم ما يصاحب حب هذه المرأة من غموض وأسرار، فهو "لا يجد عند أحد معلومة شافية عنها"[٢].

وقد جعله الكاتب يعمد إلى تأمل هذه التجربة التي وصفها بأنها جنونية "انتشر نبضها في زمان الوداع"، وذلك بواسطة "الاستبطان الذاتي" أو "الانعطاف إلى داخله" على هذا النحو : "مضيت أنسحب برفق من جو أصحاب المعاش، من الثرثرة والمقامرة والشراب، والخوف من الموت. ملأت نور القمر وجداني واستأثرت بوعيى. أبيت الاستسلام للقهر والهزيمة. جعلت أشجع نفسي وأضرب لها الأمثال من ماضيّ. استهتاري الفائق، ومغامراتي الجريئة، واقتحاماتي المذهلة. عبدت دائماً ما أهوى وأريد. واستهنت دائماً بالتقاليد والسمعة والقيل والقال. وموقفي يوم المظاهرة المشهورة هل ينُسى؟. لقد أضربنا وذهبنا إلى مدرسة الشرطة. هتفنا بالإضراب، ولما وجدنا ترددا أطلقت رصاصة في الهواء ! وتحديت بدانتي فكنت أعدو بسرعة الريح كأني برميل بخاري. محال أن أتقاعس يا نور القمر"[٣].

ففي هذا النص الانعطافي نرى "أنور عزمي" في عزلته الطوعية تتثال على ذهنه خواطر وأفكار عمد الكاتب إلى تسجيلها بالترتيب الذي تسقط به. ومن ثم عرضها بصيغ فعلية ذات أزمنة مختلفة تتمثل في قراره الانسحاب من الحياة العامة : "ومضيت أنسحب.." وهذا القرار "أنسحب" فعل بزمن آنيّ مالبث

(١) السابق، ص٩.
(٢) السابق، ص٤.
(٣) السابق، ص٩.

–فجأة– أن ما زجه فعل ذو زمن ماض، وهو أن نور القمر "ملأت" حياته، واستأثرت بوعيه من قبل، وإن كان أثر هذا الفعل "الامتلاء .." ممتداً في الحاضر دليلاً على استمراره وحضوره التحكمي. ثم يداخل –فجأة– هذا الفعل –فعلٌ ذو زمن آنيّ حيث بين أنه معنّى الآن بتشجيع نفسه على المضى في حب هذه المرأة، لا سيما أنه يمتلك تجارب غرامية سابقة. وهنا تثب إلى الذهن صيغة فعلية ماضية خاصة باستهتاره ومغامراته واقتحاماته السابقة المشهورة والمشهود لها. ثم تزاحم هذه الصيغة صيغةُ فعل حاضر، يطرح بها سؤالاً على نفسه، يتعلق باستبعاد إنكار أن ينسى أحد هذا كله : "وموقفي يوم المظاهرة هل ينُسى؟ !". وبسبب هذا السؤال يعمد إلى التدليل على تعزيز موقفه "البطولي" فيرتد ذهنه بصيغ ماضية مصحوبة بمؤكد يضاعف من استنكار النسيان وهو [لقد] الذي اقترن بالأفعال "أضربنا، وذهبنا.. وهتفنا.. وتحديت..". وفجأة يوقف تيار الأفعال الماضية، ليعود إلى "الفعل" الحاضر الآنيّ، الذي أردفه بصيغة ندائية "محال أن أتقاعس يا نور القمر" – كأنها أمامه – ليدل التركيب في هذه الحالة على تمكنها من نفسه ووجدانه، وتصميمه على امتلاكها والاستحواذ عليها.

وتدل الانتقالات الذهنية المفاجئة من صيغ زمنية إلى أخرى مختلفة عنها –على حركة الحياة الداخلية لشخصية أنور عزمي وتوترها، وتكشف عن سمة هذه الحركة. فهي تتسم "بالوجد الإيجابي"، الذي عاهدت الشخصية نفسها في إطاره على المثابرة لنيل نور القمر، كما أمدت هذه الحركة "السرد الوصفي" في المقطع السردي السابق عليها – بالمزيد من الضوء المشع، وهو ما يجذب القارئ ويربطه بالشخصية، ويلصقه بها ليتابع حركتها المتطورة والخفية على نحو من التقبل والإقناع.

الظاهرة الثانية : "حركة الوداعة الآمنة والغدر المبيت". ونقف على حركة داخلية أكثر نشاطا وأشد توتراً من الحركة السابقة عند استبطان الكاتب لشخصية "عانوس قدري" في قصة "السماء السابعة"(١).

وقد مهد لهذا الاستبطان بتوظيف مقطع سردي، يتناول فيه من خلال روح "رءوف عبد ربه" – الذي قتله صديقه الحميم "عانوس" غدراً وخيانة وبمعاونة رجال أبيه "قدري الجزار" – إجراءات دفن الجثة وإخفائها هكذا : "ثمة أناس يحفرون في الأرض حفرة بهمة ونشاط، وثمة شاب مطروح على ظهره ينزف الدم من رأسه. إنه يرى ذلك بشيء من الوضوح أكثر مما تسمح أضواء النجوم. ياللعجب! ما الشاب المطروح إلا إياه، رءوف عبد ربه نفسه. إنه أنا دون غيرى – وهو منفصل عنه تماما يراه من بُعد قريب. ليس شبيها به ولا توأم له. إنه جسمه وهذه بدلته، وهذا حذاؤه. عانوس يحثهم على العمل – لا يراه البتة فيما يبدو، يراقبه بلا انفعال. أدرك أنه غير مرئي، مثل جسده المطروح. هل انقسم إلى اثنين؟ هل غادر الحياة! هل قتل وعانى الموت؟"(٢).

ففي هذا "المقطع السردي" يتبين لنا أن ثمة جريمة قتل قد لحقت برءوف عبد ربه، ولا نعلم سببها. كما نجد فيه "إيحاء" بأن القاتل هو عانوس الذي خيب أمل روح القتيل فيه، فرغبت –هذه الروح– في "الإفصاح" عن مشاعر الغضب واللوم والعتاب والاستنكار. و"الإفضاء" بتلك المشاعر بصيغة حميمة Intimesme، أو ببوح ذاتي يهدف إلى الكشف عن الأسرار الكامنة خلف هذه الجريمة.

وقد أوقف الكاتب السرد الوصفي الخارجي – بقوة "الرغبة في الإفضاء أو البوح الذاتي" التي تنداح في روح القتيل المراقبة، وذلك لاستبطان هذه الروح

(١) السماء السابعة / الحب فوق هضبة الهرم، ص٨٨.
(٢) السابق، ص٩٨ – ٩٩.

للتعرف على الأسباب والعلل، التي عكستها الأسئلة المتوالية في نهاية المقطع السردي السابق، لا سيما أن روح رءوف عبد ربه مفعمة بمشاعر متوترة وانفعالات متضاربة. وقد أسس الكاتب انعطافه إليها على صيغ حافلة بحركة روح رءوف عبد ربه – الساعية – إلى الكشف عن قاتله عانوس الذي غدر به، على نحو ما نتبين في هذا المقطع المقدم بتنوع ضمائري على لسان هذه الروح : "قتلتني يا عانوس؟. ألم نقض معا سهرة ممتعة؟ متى شرعت في قتلي ؟ كيف نفذته؟ وأين كان رجال أبيك الذين يحفرون قبري ؟ هانت صداقتي عليك لتستأثر برشيدة؟ ألم تقل لي بأنك ستعتبرها شقيقة لك من الآن فصاعداً؟ ها هم الرجال يحملون جثتي ويرمون بها في الحفرة.. ولكني موجود يا عانوس.. لماذا أنت متجهم هكذا؟ أين نظرة عينيك الساحرة؟ أعترف لك أنني طالما أحببتها. أتظن أن علاقتنا انقطعت وانتهت؟. الصداقة أقوى مما تظن، حتى الموت يعجز عن محقها. كذلك الحب – رشيدة لي وليست لك. ولكنك متهور وسيء التربية"[1].

يتجلى "توتر حركة" هذا المقطع –كما نرى– في وسيلتين لغويتين متداخلتين تتناسبان مع هذا التوتر، وهما "كثرة التنويعات الضمائرية" أو "الالتفاتات" المفاجئة، و"التنويعات الزمنية". ويبدو ذلك في الجمع بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة، في هذا المقطع "ومقاطع أخرى في نفس القصة"[2]. فثمة "مخاطب ومتكلم" في صيغة فعل ماض [قتلتني]، ومخاطب منادي عليه فجأة بصيغة نداء (يا عانوس)، ليدل الكاتب بذلك على قوة حضور القاتل لدى هذه الروح، لا سيما أنه وجه نداءه إليه بوصفه مشاهدا أمامه، وثمة صيغة آنيّة بأداء تكلمي ثنائي، ذات دلالة ماضية في [ألم نقض معا..] تفيد الصحبة

(1) السابق، ص٩٠.
(2) السباق صفحات ١١١، ١١٢، ١١٥، ١١٩.

الحميمة بين القاتل والمقتول قبيل وقوع الجريمة. ثم ينتقل أو يلتفت إليه فجأة مخاطباً إياه بسؤال عن زمن إعداد الجريمة بالصيغة (متى)، المقترنة بفعل ماض تتصل به تاه الخطاب [شرعت]، ليكون هذا الالتفات المفاجئ بمثابة لطمة مباغته موجهة إلى هذا الصديق الغادر، وقد عززها بلطمة أخرى تتعلق بكيفية التنفيذ.

وهنا ينتقل فجأة إلى صيغة "الغائب. وذلك بالسؤال عن "هؤلاء الرجال" –أعوان الأب– الذين كانوا يتسترون في الظلام لإكمال الجريمة، وذلك بإخفائهم الجثة المطعونة. ونرى هذا السؤال ماثلا في قوله [وأين كان رجال أبيك..]، وهي صيغة استفهام عن "غائب" من جهة، لأنها تستفهم عن المكان الذي اختفى فيه هؤلاء الرجال قبيل وقوع الجريمة وهو استفهام عن ماض، كما أنه يستفهم عن "حاضر" يتم به "الالتفات" من جهة أخرى، لأن السؤال يتعلق بعملهم الآني الماثل الآن للروح، وهو "انشغالهم" بحفر القبر، الذي اسندت إليه ياء المتكلم [قبري]، ليحقق التفاتاً ثانياً من الغائب إلى المتكلم. ويجعل الكاتب الروح تضيف لطمة عتاب ثالثة إلى عانوس في صيغة استفهام منوية الأداة، هي [هانت صداقتي عليك لتستأثر برشيدة؟]، التي أوحت بسبب ارتكابه الجريمة.

إن هذه الصيغة الغائبة التي جمعت– كما نلاحظ – بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة – تمثل انتقالاً ذهنياً يشير إلى أن سبب الجريمة يكمن في التنافس على رشيدة، التي عاهده الصديق القاتل على اعتبارها شقيقة له منذ علم بحب رءوف لها. ولذلك جاء الالتفات إلى هذا العهد المنقوض بصيغة متسائلة منكرة [ألم تقل لي الخ...] المصوغة آنيا والدالة على الماضي في الوقت نفسه. ثم تنتقل الروح فجاة إلى رصد حركة الرجال وهم يلقون الآن بالجثة، عائدة بهذا الانتقال إلى الزمن الحاضر، الذي تراقب في إطاره استكمال الجريمة، وذلك بقولها: [ها هم الرجال يحملون جثتي..].

إن "حمل الجثة"، و"رميها". و"التجهم البادي على وجه عانوس" أفعال آنية قصدت بها الروح إظاهر مدى تأثير فداحة الحادث الغادر على وجه صديقه عانوس. وهنا يعمد الكاتب إلى الانتقال من حالة "التجهم" الحالي لوجهه، إلى صورة ماضية لنظرات عينيه الحافلة بالسخرية، وكيف كانت تعكس ابتسامة محببة إليه. وهو انتقال يقدم مقابلة بين ملمحين متعارضين لرصد التغير الحاصل في شخصية "عانوس" من جهة، والإشارة إلى مدى حب رءوف له ووثاقة صلته به من جهة أخرى، ثم ينتقل ذهن رءوف فجأة إلى بحث قيمة "الصداقة"، وهي فكرة أراد بها إثبات أن الصداقة القوية لا يمكن أن تنتهي –ببساطة– بموت أحد الصديقين، وذلك من خلال التساؤل عن إمكانية انقطاع العلاقة بينهما، وهو تساؤل يعتمد على صيغتين ذاتي زمنين مختلفين. صيغة مضارعة "تظن" التي أفادت استحضار صورته للمحاسبة واللوم. وصيغة ماضية تختص بطبيعة "العلاقة الماضية، التي لا يمكن أن تنقطع أو تنتهي. وهو يسوق فكرة استمرار تملكه لرشيدة منتقلا من معنى "صداقتهما" إلى معنى "حبه" لرشيدة، الذي لن يزول بموت أو غدر، ويتجه فجاة إلى عانوس الذي يراه الآن – بصيغة الخطاب المؤطرة بالزمن الآني، ليعقب بصيغتي التهور وسوء التربية بوصفهما صيغتين تكونتا في الماضي ولازمتاه ودفعتاه إلى ارتكابه الجريمة.

إن هذا الانعطاف الحافل –كما نرى– قد عنى برصد "نوعية" الأفكار والمشاعر التي تجول "بروح" رءوف عبد ربه، فهي ثائرة ومتوترة، ومزدحمة بالوقائع ذات "الاختلاف الزمني Anachrony، الذي ينحرف عن التسلسل الزمني[1] Chronological deveation، كما عنى الانعطاف برصد دلالة

(1) د. محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان القاهرة : ط ١٩٩٦، ص٢،

هذه الأفكار والمشاعر، إذ هي تدل على طبيعة الغدر المتأصلة بنفس عانوس، في مقابل" الوداعة" التي انداحت وتنداح في قلب رءوف عبد ربه وروحه.

الظاهرة الثالثة : حركية الاقتناع بالتغيّر النوعي : وتتعين هذه الظاهرة في انعطاف الكاتب إلى شخصية قصة (يرغب في النوم)[١]. وقد مهد لذلك بتوظيف "سرد وصفي وحواري دال"، يتناول الابن العائد بحثا عن أسرته التي كان قد هجرها هرباً منذ خمسين عاما : "غادر التاكسي عند مدخل شارع حسن عيد، تغير كل شيء بقوة تفوق الخيال. الطريق من محطة مصر حتى هنا يكشف قاهرة أخرى. أين ذهبت القاهرة التي عاش فيها منذ نيف وخمسين عاما.. شارع حسن عيد يتراءى في تكوين جديد. حتى اسمه امحى من الوجود وحل محله اسم جديد هو الشهيد مصطفى إبراهيم.. واتجه نحو العمارة الأخيرة من الجانب الأيمن. هنا قام يوماً البيت القديم.. وحنّ إلى متجره بالريف. بواب العمارة مشغول ببيع الفاكهة فحياه بسرعة وقال :

- هل تعرف عم محمد الشماع أو أي أحد من أسرته؟.
- لا أعرف أحداً بهذا الأسم.
- كان يقيم في البيت القديم الذي شيدت هذه العمارة محله.
- هذه العمارة قائمة منذ أربعين عاماً.
- لعل أحداً بهذا الاسم في عمارة أخرى.
- لا أظن. وعليك أن تتأكد بنفسك بسؤال البوابين"[٢].

فقد أوحى هذا السرد الثنائي بأن ثمة معاناة Suffering" قد جرت في باطن هذا الرجل الكهل، فدفعته إلى مغادرة ريف الصعيد، والعودة إلى القاهرة موطن أسرته، لمعرفة مصيرها بعد مضى تلك السنوات الطويلة.

---

(١) يرغب في النوم / مجموعة الفجر الكاذب. مكتبة مصر ط (١)، ١٩٨٩، ص٣٨.
(٢) السابق، ص٣٨ ، ٣٩.

ولكن "معاناته" تزداد وتنشط بجهل البواب بمصير الأسرة بل بجهل وجودها أصلا. ولذلك يكون من المناسب الانزلاق إلى داخل هذا الرجل واستبطانه لرصد أثر اختفاء البيت القديم. وجهل البواب بمصير عائلته: "دورة كاملة من العناء والضجر واليأس، ولا أحد يعرف الشماع أو أسرته، كانوا أسرة كاملة مكونة من أب وأم وأخ وأخت"(١).

إن هذه العبارة عكست كما نرى مدى "رغبته" في معرفة مصير الأسرة، وهذه الرغبة دفعته بدورها إلى "رغبة أخرى" في البوح بسر معاناته، ولذلك واصل الكاتب عملية الاستبطان للوقوف على هذا السر، مستخدماً نهج "الالتفات" على هذا النحو: "من رحل يا ترى ومن بقى؟ نصف قرن بل أكثر ليس بالزمن القليل. عمر طويل دالت فيه دول وقامت دول. وهل تُنسى أيام التعاسة الأولى.. أيام القحط والأزمة؟. وإن يكن جيل مضى ألم يخلف جيلاً جديداً؟ ألا توجد همزة وصل تصل ما بينه وبين ذلك الزمن الغابر؟ هل يرجع كما جاء ليجد الذكريات فوق فراشه ترصده بنظراتها الباردة القاسية؟... لا مفر من الانتظار حتى المساء ليعود مع قطار الصعيد. وقت طويل. والتسكع لا يحلو في مثل هذا اليوم. ترى أين أصحاب الشباب ومن بقى منهم على قيد الحياة؟. لعل عند أحدهم نبأ عما يبحث عنه، ولكن أين هم؟ وهل مازلوا يتذكرونه؟ لا. لا. بحث عقيم عن أناس ماتوا من وجدانه وكأنهم ماتوا وشبعوا موتا. حتى أغاني ذلك الزمان لم تعد تطرب أحدًا وتثير السخرية"(٢).

ففي هذا المقطع الاستبطاني – نلاحظ أن ذهن الرجل قد نشط نشاطاً حاداً، حيث تبدو الأفكار متوترة ومتنافرة، فثمة فكرة تعني بالسؤال عمن فارقوا

(١) السابق، ص٢٩.
(٢) السابق، ص٣٩ – ٤٠.

الحي بهجره أو بالموت، وعمن بقى منهم حيا، فهو سؤال يختص زمنياً بالماضي. وهذا السؤال ما لبث أن تقاطعت معه صيغة "تقييم" أو "تقدير" تعكس الشعور الآني للرجل الذي يسلم بأن طول الزمن كفيل بإحداث تغيير نوعي في الحياة "بدليل" ما يشاهد من سقوط دول ونهوض دول أخرى.

ويرصد الكاتب تحولاً أو سطوع فكرة مضيئة من الماضي البعيد، وهي إحساسه بتعاسة سبق أن عانى منها ولا يمكن نسيانها. ثم يتجاوز فجأة هذا الإحساس ليتأمل مرة أخرى "التغير" الحاصل بانقضاء الزمن؛ فيسأل عن الجيل الجديد الذي خلفه الجيل الماضي القديم. ثم يعمد إلى رصد آني لإمكان عودته من حيث أتى دون مقابلة أحد.

ولكنه ما يلبث أن يتطلع إلى "مستقبل التصرف؛ فثمة تحذير ينتظره وهو "الذكريات" التي ألحت عليه ليسافر من الصعيد إلى القاهرة بحثا عن عائلته، فيقرر البقاء حتى المساء لاستكمال مهمته تجنباً لتلك الذكريات المؤلمة. وهنا يتجلى الحاضر "فيلتفت" إلى أقرانه من الشباب سائلاً نفسه عمن بقى منهم على قيد الحياة، فقد يعينه أحدهم في إنجاز مهمته. ولكن سرعان ما يشعر "بإحباط" Frustration" قاده إلى طرح سؤالين متواليين يكشفان عن عبث محاولته في البحث وعقمهما، لا سيما أن من يريد سؤالهم قد ماتوا وشبعوا موتا. أي أنه انتقل بذهنه من "حاضر" البحث عن أقرانه إلى التعامل مع "الماضي" حيث اكتشف موتهم منذ زمن بعيد.

ولكي يعزز ارتباطه الذهني بالماضي عقب هذا الاكتشاف – ساق فكرة لها صلة بالماضي. وهي أن "أغاني" الزمن الماضي لم تعد تطرب أحدا بل وتثير السخرية قاصداً "بالالتفات" إلى هذه الفكرة – أن هذا الماضي لن يهتم به أحد سوى "التربي" الذي يرمز "الآن" إلى موته المستقبلي الموشك على الحدوث، فأخبره بمعلومات عن تعاسة أسرته وشقائها. وهنا زاحمته فكرة أنه

كان السبب المباشر في تلك التعاسة. إذ عمد إلى سرقة خزانة والده وهرب بما فيها من مال – منذ خمسين عاماً. وحينئذ يدرك أن جريمة السرقة عصفت بعائلته. ومن ثم مضى لا يدري إلى أين؟. فقد: "سار كالأعمى لا يرى ما بين يديه"[١]، خاضعاً لإحساس آني بفداحة الجرم، الذي منعه من النوم، وسوف يلازمه في مستقبل حياته الموشكة على الهلاك والموت.

الظاهرة الرابعة : حركية الانبثاقات المدينة : وتتجلى هذه الظاهرة في استبطان الشخصية "مصطفى إبراهيم" في قصة "يوم الوداع"[٢]، التي تعرض للأثر الناجم عن قتله لزوجته في لحظة غضب أعمى. وقد مهد الكاتب لهذا الاستبطان بتناول الحدث من خلال شخصية القاتل باعتبار أنه راو مشارك في صنع الحدث أو خالق له. وذلك "برؤية سردية"[٣] Focus of Narration تغطي حدث القصة الذي بدأه بقوله : "الحياة ماضية بكل جلبتها كأن شيئاً لم يكن. كل مخلوق ينطوي على سره وينفرد به. لا يمكن أن أكون الوحيد. لو تجسدت خواطر الباطن لنشرت جرائم وبطولات. بالنسبة لي انتهت التجربة من جراء حركة عمياء. لم تبق إلا جولة وداع. عند مفترق الطرق تحتدم العواطف وتنبعث الذكريات. ما أشد اضطرابي. تلزمني قدرة خارقة للسيطرة على نفسي، وإلا تلاشت لحظات الوداع"[٤].

ففي هذا التمهيد الاستبطاني. نرى الرجل يعاني من مشكلة توشك أن تفقده صوابه، وتوحي بأن أمراً خطيراً قد وقع، فربما يكون جريمة قتل : "يالها من ضربة مفعمة بالحنق والغيظ والكراهية، اندفعت بقوة طائشة ونسيان تام للعواقب..

(١) السابق، ص٤١.
(٢) السابق، ص٩٤.
(٣) د. طه وادي : الراوي المشارك المتعدد. مجلة البيان الكويتية ع ٢٠٧ / فبراير ١٩٩٦، ص٧
(٤) الفجر الكاذب، ص٩٤.

لأسباب لا وقت لإحصائها. انقلب الملاك شيطاناً. شدّ ما يلحق الفساد بكل شيء طيب. واقتلع الحب من قلبي فتحجر. يا لها من ضربة قاضية"[١].

ويقوي هذا الإيحاء باللقاء ذى الحوار الوداعي الذي أجراه مع شقيقته؛ فقد وردت فيه وصيته لشقيقته برعاية ابنته وابنه (سميرة وجمال)، كما تضمن الحوار إشارة إلى خلافه مع زوجته القتيلة.

- زارني أمس سميرة وجمال. ثم قال مستنهضاً عواطفها.
- إنهما يحبانك، كما تحبينهما. وقالت له عن زوجته :
- ألم يتحسن الجو بينكما.
- لا أظن"[٢].

ويواصل الكاتب إيحاءه بسرد وصفي يعقب به على هذا الحوار – من خلال حديث الشخصية لنفسها : "أود أن أوصيها بسميرة وجمال ولكن كيف ؟ سوف تدرك مغزى زيارتي فيما بعد. هل تغفر سميرة وجمال لي ما فعلت؟ ما أشد اضطرابي"[٣].

من البين أن الكاتب قد وظف إيحاءات كل من "الوصف السردي" و"اللقاء الحواري" "والتعقيب السردي" كما نلاحظ – ليجعل الرجل يتولى عملية بوح ذاتي واعتراف صريح Confession يبصرنا بدوافعه التي أدت به إلى "الفعل" أو الجريمة، ويوقفنا على وصفه لباطنه النشط، ويعرفنا بمدى مسئوليته عنها، لا سيما أن باطن هذه الشخصية – كما تدل النصوص السابقة – حافل بالحركة المتوترة، ومن ثم جاء البوح الاعترافي الذي بدأه الرجل بتناول زواجه من القتيلة "سهام" بعد تعارف عائلي في المصيف على شاطئ البحر[٤].

---

(١) السابق، ص٩٤.
(٢) السابق، ص٩٥.
(٣) السابق، ص٩٥ ، ٩٦.
(٤) السابق، ص٩٦ ، ٩٧.

وقد واصل الرجل البوح على هذا النحو : "تطوف الآن بقلبي على هيئة حنين طائر له وجوده الدافئ. وقولها ذات يوم : قلبك طيب، والقلب الطيب لا يقدر بثمن. حقاً؟. من إذن القائلة : لا يوجد من هو أخس أو أحقر منك ؟ ومن القائلة : ربنا خلقك لتعذيبي وتعاستي؟. كان على الحب أن يصمد أمام خلافات الأمزجة. ولكن الخلافات قد قضت على الحب. كلانا عنيد، شعاره كل شيء أو لا شيء: أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة، فتصرخ في وجهي: بل أنت متخلف. سميرة وجمال يلوذان بحجرتيهما مذعورين. شد ما أسأت إليهما. عاني الحب بيننا ساعة بعد أخرى. ويوماً بعد يوم حتى لفظ أنفاسه.. اختنق في لجة الجدل والخصام المستمرين والشتائم المتبادلة"(١).

يوقفنا هذا الاستبطان البوحي على مقربة من "السبب" الذي أدّى إلى معاناة "مصطفى إبراهيم". وهو ينحصر في اصطدامه بزوجته سهام. ولم يشأ الكاتب أن يبوح بهذا السبب مباشرة وبأداء لغوي عادي متدرج، فآثر أن يطلعنا عليه بأداء "التفاتي"، أو "بتيار وعي" صاخب، قائم على التداعي الحر.

لقد جعل ذهنه ينتقل انتقالاً غير مقيد بين الأزمنة المختلفة "Association Free"، فسهام "تطوف" الآن بقلبه. أي أنه عمد إلى استدعاء كيانها في باطنه استدعاء بدت خلاله مثل "حنين طائر ذى وجود دافئ"، ولكن خالط فجأة هذا الاستدعاء الآني صورة أخرى ماضية استدعاها ذهنه، وهي صورة خيوط علاقته بها التي ربطتهما. فمقاطعة التيار الذهني "الآني" بتدخل "الماضي" – تمثّل انتقالا ذهنيا من زمن إلى آخر مغاير، يفسر حركية الباطن المتوتر، وكشف عن حيوية "المزاوجة الأدائية" بين الآني الراهن topical. والماضي المنقضي.

(١) السابق، ص٩٦ ، ٩٧.

ولكي يضاعف الكاتب من "درجة التوتر الباطني" – وظف وسيلتين هما: "الجمع بين أسلوبين مختلفين"، و"المبادلة الصوتية"، برزتا بشكل لافت في باطن شخصية الزوج القاتل.

أما الوسيلة الأولى : فتبدو في استخدام "الأداء الخبري" و"الأداء الطلبي" على نحو من التعاقب؛ ذلك أنه يتذكر قولها له "بصيغة سردية خبرية" واصفة لطبيعة سلوكه معها ونوع شعورها نحوه؛ فقد وصفته بأنه "طيب" – و"القلب الطيب لا يقدر بثمن". ولكنه ما لبث أن علق فجأة بالصيغة الطلبية: "حقاً"، التي "تشكك" في جدية قولها الوصفي، وتفتح باب "الاحتمال" بعدم صدقه. يؤيد ذلك أنه كرر ملتفتاً ودون تمهيد صيغة طلب استفهامية (من إذن القائلة؟) سابقة على قولين لها، وكلاهما هجوم علية، وهما: "لا يوجد من هو أخسّ ولا أحقر منك"، و"ربنا خلقك لتعذيبي وتعاستي" – لتدل الصيغتان حينئذ على طبيعة علاقتهما التي يسودها "الصدام النفسي" الحاد، الذي شكل المسوغ لارتكابه الجريمة.

ولدعم هذه الدلالة – استعان الكاتب فجأة بالسرد الخبري الوصفي، فجعل ذهن الرجل ينتقل من الماضي المشحون بالصراع – إلى الحاضر المفعم بالأسى رغبة منه في إجراء عملية "تأمل" العلاقة المتصارعة؛ فقد كان من المكن أن "يصمد الحب" فيواجه "خلافات الأمزجة". ولكن "الخلافات قضت على الحب" لا سيما أن لكل منهما شعاره الذي يتمسك به: "كل شيء أو لا شيء". وهذا السرد التأملي قد كشف عن اقتناعه بمسوغ ارتكابه الجريمة.

وتتعين الوسيلة الثانية لمضاعفة التوتر في "جلبة شعورية" تتجلى في المبادلة الصوتية" الناشئة عن توظيف "الالتفات الضمائري المتنوع"؛ فثمة صوت ذو ضمير مخاطب يبدو في قولها: "قلبك طيب.."، يعارضه صوت ذو ضمير غائب يحدد سبب انهيار الحياة الزوجية : "كان على الحب أن يصمد

أمام خلافات الأمزجة.."، يعاكسه صوت بضمير متكلم ثنائي: "كلانا عنيد، شعاره كل شيء أو لا شيء". ويزيحه صوته مخاطبا إياها : "أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة" ويعقبه صوتها مخاطبة إياه : "بل أنت متخلف". فهذه المبادلات الصوتية المتلاحقة قد مثلت توتراً إضافياً لباطن الرجل من حيث التأثير "السلبي على ابنيهما" العاجزين على التدخل أو الهروب، وعلى حبهما الذي وصل إلى مرحلة الاختناق والموت.

ويعمد الكاتب إلى وقف هذا الاستبطان المتوتر، ليرصد من خلال عين الرجل بسرد وصفي – الظروف التي أعقبت تنفيذ الجريمة التي يراها أدلة على نجاته من اتهامه بالقتل : "نظرتُ إلى المنادي فإذا به مفتش بالشركة، ماضيا ولا شك إلى عمل. لعله أول شاهد. كلا. رآني جاري الدكتور وأنا أغادر الشقة. هل لاحظ شيئاً غير عادي؟. رآني البواب أيضاً. لا أهمية لذلك. لم أفكر في الهرب قط. في الانتظار حتى النهاية. لولا هيامي الأخير بالوداع لذهبت بنفسي"[1].

ثم يقطع الكاتب هذا السرد لينزلق إلى داخله الصاخب لإطلاعنا على المزيد من التوتر والانفعال : "لم أسع إلى نبذ الحياة باختياري. انُتزعت من بين يدى عنوة. ما قصدتُ هذه النهاية أبداً. بيني وبين الخمسين خمس.ورغم المعاناة فالحياة حلوة، لم تستطع سهام أن تبغضها إليّ هل أزور سميرة وجمال بكلية العلوم؟. ذهبا بدون أن أراهما، ولم أكن أتوقع ما حدث، ولن أجد الشجاعة للنظر في عينيهما. ويعزّ عليّ أن أتركهما لمصيرهما. أتصورهما يطرقان الباب دون أن تهرع ماما لفتحه، ليخلف هذا اليوم أثره حتى نهاية العمر. وإذا لعناني فلهما الحق، متى أتناسى كربتي وأخلص للوداع؟"[2].

(1) السابق، ص٩٧ ، ٩٨.
(2) السابق، ص٩٨

فقد تأسس هذا الصخب الانفعالي على "أفكار" وصور جعلت تنهال على ذهنه في توال وتلاحق، في شكل "انبثاقات مضيئة" تكشف عن صدى الجريمة –التي ارتكبها– في نفسه؛ فقد أجبر على نبذ الحياة ولم يكن ذلك باختياره، بدليل "انتزاعها" منه عنوة. والنهاية التي وصل إليها، وهي الجريمة التي لم تكن أبداً في حسبانه، وما قصد إليها. إنه في الخامسة والأربعين ومع ذلك فهو محب للحياة. وهنا يلتفت إلى سهام "القتيلة التي لم تنجح في رفضه للحياة، ثم يفكر في سميرة وجمال الطالبين بكلية العلوم. ثم يذكر الجريمة التي وقعت في الماضي بعد ذهابهما إلى الكلية. ثم يفكر في أنه لم يكن مترصداً، ولم يكن لديه إصرار مسبق على ارتكابه الجريمة؛ لأنه لن يجد الشجاعة للنظر في عينيهما، ويفكر في مصيرهما، ويستحضرهما على جهة توقع قوي. فيراهما الآن يطرقان الباب على أمهما القتيلة. وهنا يستجلي المستقبل لأن أثر الجريمة سيلازمهما مدى الحياة، ولهما الحق حين تصدر عنهما لعنات تصب عليه. ثم تنبثق فكرة أخيرة آنية، تتعلق بتساؤله عن إمكان نسيانه للكرب الملازم له، حتى يكون قادراً على إخلاص الوداع أو التخلص الطوعي من الحياة بالانتحار.

ونقف على نماذج من المقاطعات الانعطافية الصاخبة لتيار السرد الوصفي في قصص أخرى للكاتب، مثل "عودة القرين"[1] و"العودة"[2] وغيرهما. ومن المهم القول إن "استبطان" الشخصيات في النماذج القصصية السابقة لم يكن مجرد "انبهار" بأسلوب فني جديد أو بتكنيك مستورد يباهي به الكاتب ويدل من خلال توظيفه على أنه مساير ومواكب للتحولات العالمية في مجال الإبداع والنقد، بل إن هذا الأسلوب الاستبطاني –كما يراه نجيب محفوظ– هو "الشكل" المناسب والإطار الملائم لغرضه الأساسي أو الأصلي من تقديم هذه الشخصية الفنية أن تلك.

(1) عودة القرين / القرار الأخير ص١١٠.
(2) العودة / القرار الأخير، ص١٣٤.

إن غرضه من التوظيف الاستبطاني ليس تسجيل تجربة الشخصية، بل تحديد عالمها الداخلي الواقع تحت ضغط الحادث الجلل، فيمكنه بذلك أن يقدم صورة واقعية لهذا العالم الزاخر بالانفعالات، فيتحقق حينئذ هدفه الأساسي وهو "التأثير" في نفس المتلقي، والاستحواذ على قدرات التلقي لديه. وهو نفس هدف العمل الفني بوجه عام.