من نظرية أدبية تختص به تحاول إقامة بناء متكامل للإجابة على بعض التساؤلات، مثل سؤال ما الأدب؟ - لذلك فلقد سمى المفهوم المعرفي المؤسس للأدب بالنظرية الأدبية، أو نظرية الأدب. وما المنهج إلا المعيار أو المقياس الذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها.

ويؤكد الباحث على أن أية تحولات تحدث في النظرية، لا بد أن تؤدي إلى تعديل في المنهج أو في المصطلح. وغالباً ما تحدث تلك التعديلات بطرق الاستعارة من الحقول المعرفية المختلفة.

ولقد مرت النظرية الأدبية بتحولات ثلاثة هي:

١- مرحلة اعتبار الفلسفة مركز الثقل، الموجه لحركتها.

٢- مرحلة اعتبار التاريخ هو المركز الأول.

٣- الانتقال إلى اللغة لتكون هي المسيطر على نظرية الأدب الحديث.

«الفرق بين المذهب والمنهج»

ويحدد الكاتب بطريقة علمية الفروق بين ما يعرف بالمنهج، وما يعرف بالمذهب، حيث تختلط مثل هذه المفاهيم النظرية في معظم الأحيان. ويؤكد على أن المذهب لا بد أن يتوافر له دوماً بطانة أيديولوجية من الصعب تحريكها، في الوقت الذي يكون فيه المنهج مستنداً على المفاهيم العقلية والمنطقية، التي يمكن تحريكها وتغييرها، إذ يصعب على الأديب الذي يعتنق مذهباً أن يغيره بسهولة، بينما يكون من السهل على المفكر الذي يعتنق، أو يقتنع بمنهج محدد أن يغيره بسرعة وفق ظروف تحولاته وتطوره، وقد يجد فيه جوانب واضحة من القصور، يرى أن عليه أن يستكملها بقدر أكبر، أو يعدلها بمرونة أوضح.

كما يوضح الكاتب أن المنهج يحمل دوماً خواص كل ما يقترن به مثل المنهج العلمي، أو المنهج الرياضي، أو المنهج النفسي. وهو في هذا يختلف عن المذهب الذي يعتمد على مبادئ مسلم بها، ولا تقبل الشك أو الطعن من خلال مساحة زمنية محددة. ويؤكد الكاتب على تراجع ما عرف بالمذهبية في الأدب والنقد، بعد أن حلت محلها فكرة المنهج أو المنهجية.

والملاحظ أن الباحث يصل بنا إلى المناهج الحديثة عبر مروره على المناهج التقليدية أو التاريخية التي قسمها إلى ثلاثة أقسام: هي المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي الأنثروبولوجي. ومن ثم يؤكد على اعتبار المنهج التاريخي أول المناهج النقدية في العصر الحديث، لارتباطه بالتطور الأساسي للفكر الإنساني، ولقد تمثل الوعي التاريخي في المدرسة الرومانسية، لأنها - كما يثبت الكاتب - هي التي تبلور وعي الإنسان بالزمن بمثل ما تبلور تصوره للتاريخ، وهي التي بدأت التوجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ، باعتبار أن الأدب يعبر عن الفرد والمجتمع، ولذا كان جوهر النظرية الرومانسية يتمثل في محاولة تغيير الواقع أثناء علاقة الأدب بالحياة.

كما يرصد الكاتب ذلك التطور الذي وصل إليه المنهج التاريخي في وجود الماركسية مع نهاية القرن الماضي، فكانت الماركسية تمثل - على حد قوله - الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن. كما يبين كيف اعتمدت الماركسية على تصور فلسفي للعصور المختلفة، وعلى وجه الخصوص فكرة الحتمية التاريخية، كما تمثلت التاريخ البشري بوصفه مراحل تتوالى على النمط الذي أقامته المادية التاريخية، وما الإبداع الأدبي والفني إلا انعكاس لتلك التطورات التاريخية. وعند هذا يتعرض لمفهوم الالتزام، الذي ذاع في أواسط الخمسينيات باعتباره انعكاساً لمفهوم الواقعية النقدية التي مثلت علاقة المبدع بالواقع، بوصف الأديب والفنان قائداً فكرياً في مجتمعه مستنداً في ذلك إلى نظرية الناقد الفرنسي «تين» التي تربط الأدب بالحياة عبر البيئة التي ينشأ فيها المبدع، والثقافة والتربية، والعوامل الزمانية والمكانية التي تؤثر في الأدب - كما وجه نقده لنظرية «تين» التي لا تولي أي اهتمام

للعبقرية الشخصية، مما جعل «تين» يشيد بعبقرية شكسبير بعد ذلك تداركاً لأوجه النقد التي وجهت إلى نظريته.

وينتقل الكاتب بعد ذلك إلى منهج التحليل الاجتماعي للأدب فيحدد أن نشأته الأولى جاءت في أحضان المنهج التاريخي، الذي استقى منطلقاته الأولى منه. ويرى أن المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي.

كما يظهر د. صلاح فضل كيف ظهر ما عرف بعلم اجتماع الأدب، أو سوسيولوجيا الأدب، مع تطور علم الاجتماع، بعد أن تأثر هذا العلم بتطورات نظرية الأدب مع إنجازات علم الاجتماع المستحدثة. كما قسم علم اجتماع الأدب إلى تيارين أو قسمين رئيسين. الأول - أطلق عليه تسمية علم اجتماع الظواهر الأدبية، وتعرض لمنظر ذلك الاتجاه، وهو المفكر الفرنسي «سكاربيه». والثاني - أطلق عليه المدرسة الجدلية، التي تعود إلى هيجل وماركس. وكان جورج لوكاتش هو منظر ذلك الاتجاه، قبل أن تظهر انجازات «لوسيان جولدمان» الذي قام بتطوير مبادئ «لوكاتش»، فكان اهتمام الأول بالجانب الكيفي على عكس مدرسة «سكاربيه». ويرى «جولدمان» أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، وتحمل أبنية دلالية تختلف من عمل لآخر. كما قام بدراسة الأجناس الأدبية استمراراً لما فعل «لوكاتش». حتى يصل إلى ما عرف «بعلم اجتماع النص الأدبي» الذي يمثل آخر حلقات سوسيولوجيا الأدب، الذي أسسه الناقد «بيير زيما» صاحب كتاب النقد الاجتماعي.

ويتعرض الكاتب لمنهج النقد النفسي الأنثروبولوجي قبل أن يتناول المناهج الحداثية، التي أفرد لها القسم الأخير من الكتاب، وهي التي تمثل مجمل التطورات التي جرت على النقد الأدبي المعاصر.

كما يتوقف الكاتب والباحث صلاح فضل عددا من الوقفات المتأنية أمام تلك المناهج، ويعرضها بالتحليل شارحاً الكثير من المصطلحات، التي جددت النقد بعد أن استجدت عليه مثال «ثنائية اللغة والكلام، والجشطالت، وأدبية الأدب».. كما استفاض في تقديم المدارس الجديدة مثل الشكلانيين الروس التي تبلورت في العشرينيات من هذا القرن.

والملاحظ أن الباحث يؤكد وسط كل ذلك على أن المناهج الحديثة جعلت من النقد علماً للأدب، بعد أن تغيرت فكرة الحقيقة في وجود البنيويين، حيث لم تعد هناك حقيقة جوهرية فلسفية ينشرها المبدع أثناء الكتابة، كما ينشرها الناقد أثناء تحليله، وتحولت نظرية الأدب إلى نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي بعد أن كانت نظرية في الحياة، ومن ثم فلقد تحولت الدراسات الأدبية النقدية إلى جوهر النص دون النظر إلى المبدع وتاريخه، أو الظروف المحيطة به. فالنص هو الأصل، والهدف منه يتمثل في دراسة بنياته الدلالية المختلفة مثل بنية الإيقاع في القصيدة، وبنى الأصوات الفاعلة في الرواية والقصة، أو بنية الزمان، وبنية المكان، وبنية الخطاب السردي، ومستويات اللغة المختلفة في السرد أو في الحوار. والمؤكد أن الباحث د. صلاح فضل لم يعب على البنيوية أنها تعمل على خلع الأعمال الأدبية من جذورها، كما يفعل البعض أو يقول، لأنه - في رأيه - لا يوجد ناقد يحترم نفسه وعمله لا يأخذ في اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية، ويرى أن ذلك الناقد يجب أن لا يسرف في الاعتماد على تلك السياقات، وإنه من الضروري أن يوظف تلك السياقات لفهم النص بدلاً من أن يوظف النص لفهم وشرح السياق، باعتبار أن النص يمثل مجموعة من النظم الرمزية الدلالية تقوم على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية.

وبالنسبة للمنهج السيميولوجي، فلقد اعتبره د. صلاح فضل من المناهج ما بعد البنيوية، رغم أنه بدأ مع البنيوية تاريخياً. وميز ذلك المنهج بقضية المصطلح بوصفها

الإشكالية الأولى عند دراسة السيميولوجيا، والمصطلحات هي: العلامة، والتبادل، والتركيب، والشفرة...

ويرى الكاتب أن التفكيكية تعتبر من المناهج المستقلة بعد أن خرجت من البنيوية، كنوع من النقد لها، وهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه، كما انصبت على مشكلات المعنى وتناقضاته بغرض زعزعة فكرة البنية الثابتة. وترتبط التفكيكية بفكرة أساسية تتمثل في الاختلاف، وضرورة تحطيم وتهديم تراكيب الكتابة، مع غيرها من المستويات، وتعتمد على الانتشار والتشتت، التي ركز عليها جاك دريدا، ولا يمكن أن توجد مستقلة.

وجدير بالذكر أن الكاتب تعرض في الأجزاء الأخيرة من كتابه لأفكار «جادامر، وياوس» عن التأويل الذي يهتم بجماليات التلقي، وذلك بالتركيز لا على العمل الأدبي، وإنما على المتلقي حيث توجد قراءات مختلفة للنص. والنص لا يمكن أن يكتمل أو تتحقق الدلالات الجمالية له إلا عند استقبال القارئ أو المتلقي له، كما لا يكتمل تشكيل معناه إلا بواسطة القارئ، الذي يقوم بدور المؤشر كما ينبغي إنجازه، مما جعل دراسات التلقي تمثل إسهاماً مهماً في نظرية الاتصال.

وفي النهاية - لا بد أن يلاحظ القارئ لكتاب «مناهج النقد المعاصر» للدكتور صلاح فضل، أن الكاتب عمل على تقديم نظرة بانورامية لا أصفها بالإسهاب لمدارس وتيارات النقد المعاصر على اختلاف درجاتها، مما يثري القارئ والباحث والمبدع عندما يتعرف تلك المناهج، التي عملت بالتأكيد على تطوير النقد الأدبي العربي في السنوات الأخيرة، بل أسست ما عرف بعلم الأدب، أو علم النقد بوصفه مادة مستقلة حديثة.

نقد...

رواية المقامة الرملية لهاشم غرايبة

التجديد والتشظي

د. حسن عليان
كلية الآداب ـ جامعة فيلادلفيا

لسنا بحاجة إلى تأكيد أن العمل الفني يملي التوصيف النقدي ويفرضه، ولذا لا أختلف مع «النص المفتوح على الأنواع الأدبية، ولا مع: الكتابة غير النوعية» التي تشتمل على الأنواع التقليدية، وتحتويها في داخلها، وتتجاوزها لتخرج عنها، وهي تتمثل الفنون الأخرى، وبذا نستفيد منها مثل المسرح، والقصيدة الشعرية، والرسم والنحت والسينما والصحافة والمعمار.

ولكن هذا لا يعني الانفلات، والتفلت، والتشظي، والتحطيم والتكسير دون رابط، أو خيط يلم هذه المتبعثرات، والشظايا والحطام. بل يعني احتفاظ النوع الأدبي بخصائصه المركزية، أو بالسمة الأساسية لكل نص من هذه الأنواع ووفق هذه الرؤية لا يمكن أن تنزلق الرواية إلى طبيعة تكوين الشعر المكثفة والمركزة، وتتقمص قوانينه الشكلية والبنائية الموضوعية التي تجعل من كل قصيدة عالماً متكاملاً، وإن كانت اللغة، على اختلاف حروفها وألوانها وظلالها وأشكالها، هي القاسم المشترك بين كل الأنواع الأدبية.

صحيح أن اللغة في القصة القصيرة، وفي المسرحية تقترب من القصيدة الشعرية في نفسها الشاعري، والاستبصارات الشاعرية، وغير ذلك مما يعكسه الشعر، ولكن لغة الرواية الإشارية التي تقترب أحياناً من الشعرية، وهي تكثف اللوحة أو اللقطة بألوانها وظلالها ونسبها وأبعادها، تظل لها خصوصيتها الشاعرية الإثارية، الرامزة، ولكن في حدود المحافظة على شكل النوع الروائي وإن تداخلت هذه النصوص في حقل اللغة، إذ تبقى لكل نوع خصوصيته وحقله بوعائه اللغوي الذي يعكس خصيصة هذا النوع أو ذاك.

وتتداخل الرواية مع هذه الأنواع الأدبية - الشعر، والقصة، والقصيدة، والمسرح وبخاصة رواية التجريب بألوانه وصوره وأشكاله، وفيه تختفي الحبكة التقليدية وتظهر استخدامات تيار الوعي، واللقطات واللوحات، ولكن في ظل اتصال الكاتب بعالمه الروائي، وبفنه القصصي، وبجمهوره وهو يقيم بناء عالمه أو نصه الروائي في ظل التواصل بين النص الروائي والقارىء.

وإذا انعدم هذا الاتصال أو التواصل، عبر الجسر - النص - بالأديب، فقد انتفت الغائية النهائية من كتابة النص، والأجدر في هذه الحالة أن يتكفيء الأديب على ذاته ليجتر نفسه، فهو ليس بحاجة إلى أن يكتب لنفسه لأنه يعي تماماً رؤيته ومشروعه، ولكنه بحاجة ولو إلى قارىء واحد يحسه إنسانيته،

إذا مات كبيراً، وذلك أن يعدّه في الاشياء المذخورة له عند الله تعالى.

❖فوائد .. ولطائف

أ- في خطورة الشعر يقول بشّار:

ومثلُكَ، قد سيّرتُه بقصيـــــــدةٍ
فســـار، ولـم يبرح عراص المنازل
رَميْتُ به شرقاً وغرباً، فاصبحـــتْ
به الأرض ملأى من مقيم وراحـل

ب- نسبة البَرْمكيّ: جاء في كتاب «شذرات من كتب مفقودة في التاريخ»: أنه كان خالد بنُ بَرْمك يبيت مع مَسْلمة بنِ هشام ابن عبد الملك في لَحافٍ واحدٍ وهما صبيّان، ونشأ معه في موضع واحد.

وكـان مَسْلمةُ لا يولد له، فوصف له برمك دواء، فتعالـج، فولـد له ابنه سعيد، فكانوا يسمّونه «البرمكي» علـى عهـد هشـام.

جـ - بين الحشمة والغضب: العرب يقرنون الحشمة بالغضب. قال الاصمعي: الحشمة إنما هي بمعنى الغضب، لا بمعنـى الاستحيـاء. وقال ابن فـارس: وذكروا أن العرب لا تعرف الحشمـة إلا الغضب، وان قولهـم لخـدم الرجل: «حشَـمُـه» إنما مـعـناه انهم الذين يغضـبون له ويغضب لهم. ويقـولون: فلا يَتحشَـمُ المحارم، إذا توقاهـا خشـية الغضب علـيه.

د - الحُباحب: اسمُ رجل، يقولون: إنه كان لا يُنتَفَع بنارِه فنُسبت إليه نار كل نارٍ لا يُنتَفَع بها، فيقال: «نارُ الحُباحب»

وفيه يقول النابغة:

❖ ويُوقِدْنَ بالصفّاحِ نارَ الحَباحِبِ❖

هـ - ربما تستغرب إذا علمت أن «حاتماً» هو اسم من أسماء الغُراب!! قالت العرب: الحاتم هو الذي يقضي الشيء، ومنه تسميةُ الغراب بهذا، لأنهم يزعمون أنه يَحتمُ بالفِراق، وهو كالحكم منه.

وأنه عضو فاعل في المجتمع، وأنه صاحب رسالة، وليعاود إنتاج خلقه الأدبي من جديد في أمشاج الرحم الفكري والممدات الحيوية لإتمام عملية الخلق والولادة لهذا الجنين في مصنع الذات - العقل - بصورة سليمة يستطيع معها أن يستقبل العالم الخارجي للرحم الإنساني، وأن يتهيأ للحمل من جديد بصورة أكثر فاعلية، وأكثر قدرة، وأكثر تحكماً بأدواته الفنية، وهو يتحرك في إطار رؤيته الفكرية والثقافية والفنية.

في ظل هذه القصور فإن لغة التجريب الجديدة - في ظل الكتابة غير النوعية أنبتت الرواية في ظل الخطرات والسوانح، والرؤى الفكرية الحية، ولذا جاءت الرواية - المقامة الرملية - عبر تسعين لوحة أو لقطة عكست خواطر فلسفية مبثوثة هنا وهناك وفلسفة بنائية بلغة شاعرية، رحلت بنا إلى دنيا التصور والتخيل، والرؤية والمتابعة، وتحسس النفس الإنسانية والوجود، ومتتاليات الأزمنة وتواليها، عبر رحلة الإنسان بين الولادة والموت، وما بينهما من حيوات، هي مادة الرواية.

وتلخص عبارتا يورفيس في مدخل الرواية ونهايتها، الفكرة، القاعدة التي ابتنى الكاتب شكل الرواية على خلفيتها. وجاءت الرواية بمجساتها محمولة أو مبنية على محورين، أو مرتكزين، أو قاعدتين هما:

أولاً

الرؤية الفلسفية - إن جاز لنا التعبير - للإنسان، وموقفه منه وفي معترك الحياة بالمشاركة والفرجة والتحييد، ورؤيته للحياة والوجود الإنساني، برؤيته الفكرية والثقافية والشمولية لمسيرة الإنسان عبر الزمن والحدث والشخصية والتحول والتطور. فهو سراب وضياع منذ وجوده في رحم التكوين، وتشكله من ماء ودم أمشاج مختلطة بعضها ببعض، وتدرجه في الحياة بأجنداتها، وعلاقاتها المتشابكة، والمعقدة، وانتهاء برحلة النهاية محمولاً على محفة الموت. وما مقولته على الصعيد الفردي والجمعي والإنساني إلا صدى لهذه الأقانيم الثلاثة، أو الثالوث الإنساني: أمر كان، وأمر يكون، وأمر لا يكون أبداً.

شبكة العلاقات المادية عبر روح المغامرة، والتحولات، والبطولة الفردية، وصراع المصالح والأجيال. وتجسد هذه الشبكة الوجود العربي على إمتداد رحلته الزمنية منذ حرب البسوس، وحتى حرب الخليج، فهما قوام العلاقات العربية بين الأفراد والمجموعات والدول، وهما الخلفية التي أقام على قاعدتها الرواية فبرزت العلاقات الرعوية والقبلية والسياسية والإجتماعية والثقافية والفكرية منذ القدم حتى اليوم، فالفرد العربي لم يتغير رغم تبدل الظروف والأحوال، ومناخات التطور، وظل رهينة وعيه الفردي / الأنوي/ وعماه الجمعي - حرب البسوس - وما تلاها من شبكات حروب، فالعلاقات الرعوية، الأنوية، على اختلاف الصعد والعصور صورتها واحدة، لم تعرف التبدل أو التغير، سوى فترات قليلة من التاريخ، فمنذ عهد الشنفرى، أبي الصعاليك، حتى المؤسسات القائمة اليوم، خرجت هذه العلاقات من منبع واحد، فالأنا العربية المتعددة عبر العصور ذاكرتها واحدة، هي الأنا الواحدة، الرعوية الفكرية والسياسية والأسلوبية، والقبلية الثارية، والكآبة الواحدة على اختلاف أجندتها. ويعكس هذه الرؤية خميس بن الأحوص، سجل التاريخ العربي، قديمه وحديثه فكرياً واجتماعياً وأخلاقياً، وهو المجسد الحقيقي لماهيّة الفكر العربي ورؤيته ونفسيته عبر الأزمنة والعصور، وما التحولات والتبدلات والتغيرات المصاحبة للأزمنة والأمكنة إلا ولادات مستنسخة عن البؤرة المركزية الأولى - حرب البسوس - ألا وهي درجة الصفر، فالتاريخ العربي- خميس بن الأحوص

الإنسان، والتاريخ صنوان لا يفترقان، وكلاهما وجهان لعملة واحدة، لا تتعدى صورتها ذرات من الرمل، لا تومىء بحياة، ولا تبشر بخير. فهذه الصورة المتخيلة أو الفانتازية للوعي الفردي والجمعي سراب خادع في قيعان يحسبه الظمآن ماء.

ثانياً

قد وظف الكاتب أدواته الفنية لإقامة بنائه الفني على هذ الشكل المعماري الجديد، المثير للجدل والاستنكار على حد سواء، وأهمها المكان والزمان. وبدا المكان - أرض الجزيرة العربية وما حولها - أرضاً خصيبة لحركة الشخصيات، ولإنتاج أحداثها في عملية تبادلية بين المكان والإنسان، يشملها إطار الزمن بتعاقبية متطورة ومتحركة، رغم عدم فاعلية هذا الزمن؛ لأنه لم يمنح الشخصيات رؤى جديدة، ولم يفتح نفسه على مصراعيها لترى الشخصيات أو التاريخ خميس بن الأحوص ما يحيط بها من علاقات دولية. فقد كانت كالدودة الشريطية يلاقح بعضها بعضاً في ظل رحم مغلق، أسقط فيه الكاتب، وبه رؤيته حركة التاريخ العربي، وأثار لنا ما حوله بعلاقاته، لننظر فيه عبر دروب الماضي وحيواته، وفتح أمامنا بانوراما الحاضر بأدواته الفنية مثل التناص، المعادل الموضوعي، والمتوازيات للمواقف والشخصيات، والأماكن والحيوان - وكأني بالكاتب قد تأثر برواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، ومتاهة الأعراب في السراب لمؤنس الرزاز. ولكن مع اختلاف في النسيج الفني، وفي المواقف والرؤية والهدف. كما وظف الرموز والإشارات، عبر اللغة الشفافة الإشارية بدلالاتها الواعية، فاستخدم لها ضمير المتكلم، ورؤيتها الحركة والفعل والرؤية والتصور بجملها القصيرة، وبمتوازياتها وتوازناتها ومزاوجاتها وضعت أمامنا صورة بانورامية لواقعنا، وتثير الأسى والحزن والفزع والإحباط في ظل الرعوية السياسية والقبلية والعشائرية التي شكلت نفسية الإنسان العربي. ولم تكن النفسية والعقلية طفرة، أو وليدة الصدفة، أو بنت اللحظة، بل بفعل تراكمات السنين والأيام، شكلت معمارها الصدىء بلبنات الانفعال والتوتر، وضيف الأفق، وانحسار النفس.

كما وظف أسلوب التداعيات، والاستدعاء التاريخي والحدثي والإنساني عبر بانوراما فانتازية مثيرة للضجر والسخرية والتقزز. كما استخدم اللاوعي، أو عالم الفسق كما سماه كولردج. حيث حافظت الغرائز الفطرية، وتجارب الطفولة على وجودها التحتي، لتلعب دورها في تحديد الاتجاهات التي تشق بها الشخصية الإنسانية طريقها فيها بقوة وثبات.

وقد جاء الارتداد إلى الماضي إشعاراً لنا بأن حالات الماضي قد اندرجت في حضور وحاضر شاملين، لا بل مشكلة للواقع القائم.

وقد جاء الرمز إداة تقنية منحها العمق الخاص، وجعلها مليئة بالإيحاءات القابلة للفروض والاحتمالات، وبقوة الرمز والقدرة على توظيف النص والتاريخ، والموروثات الدينية والشعبية، وموجودات هذا التاريخ، - مع تحفظ على بعض أشكال هذا التناص، وبخاصة ما يمس الثابوات المقدسة - استطاع الكاتب أن يبني روايته في هذا الإطار المتشظي، وبهذه الجزيئات المتكسرة والمتناثرة، بلغة إشارية حملته على شبكة التصورات الإنسانية، وشبكة العلاقات القائمة، والتغيرات والتحولات عبر الأزمنة والعصور.

وقد حمل الرمز بين أعطافه الكثير من الدلالات، ويمكن الإستدلال على ذلك بالحياة، أو بالأرض - المكان - الحنظلة، الرمز لرحلة الإنسان عبر الحياة، وما يحمل في أعطافه من دلالات.

هو عبارة عن صنوبرة حجرية أجراسها هي قفص معدني ومهندسها هو الميكانيكي العظيم يانادونا الذي يخترع ما يشبه الرجل الآلي الذي يقوم بدق الساعة ومن ثم بتنفيذ كل أعمال الإنسان. ولكن عندما يتم قرع الجرس في حفل التدشين الرسمي فلا يسمع الحضور سوى صوت دمية مشوه وهكذا يتحول إنجاز يانادونا إلى إخفاق تام. لقد سحق المخترع باختراعه، وأخيرا في جنازته - يتهدم برج الجرس ذو الأقواس المتقاطعة ويهوي إلى الأرض. إنه صرح خال من الإنسانية والحب وهو محاكاة مزيفة للإبداع الفني والتناسل الطبيعي، إن القيم التي تجسدها ميكانيكية البرج، كما يراها ميلفل، مهددة للبقاء الإنساني وإشاراته المتكررة للخلل في الجرس والصدع ثم الانهيار النهائي للبنية هي تأكيد على عدم جدوى النظرة النفعية والعقلانية للمادة والإنسان.

إن هاجس يانادونا بكل ما يرتبط بالعقل والمادة، كما صورته القصة، يدمر في داخله النزعات القلبية والعاطفية النبيلة وبالتالي يتحول البشر في منظاريه إلى مجرد مواضيع لتجاربه العلمية. تبين خاتمة هذه القصة بأن يانادونا هو سيد وضحية مذهب التجريبية العلمية الميكانيكية.

وفي قصة جنة العزاب وجحيم العذارى، يستمر ميلفل على نحو رائع ومفزع في تصويره للتأثيرات النفسية للتكنولوجيا على البشر: كيف أن الآلة تجرد القائمين عليها من محتواهم الإنساني والوجداني والفكري. تروي القصة زيارة بائع بذور إلى مصنع ورق، رمز التكنولوجيا الحديثة، حيث وجد بأن العاملين في المصنع كن فتيات عازبات لهن نظرات خاوية من أي معنى يحملن ملفات فارغة في أيديهن الشاحبة، ويطوين جميعهن بانشداه وذهول أوراقا بيضاء فارغة (*The Portable Melville, 244*). يصاب الزائر لتوه بالذعر في هذا المكان الذي يبدو خلوا من الروح والحياة الإنسانية، والذي لا يقطع سكونه الرهيب سوى الهمهمة المنتظمة لوحوش معدنية تقوم بمضاجعة العاملات العذارى وباغتصاب عذريتهن وتعطيل منابع الحياة والإبداع فيهن. بعد هذه المضاجعة تحمل الفتيات العذارى ثم يلدن أوراق الفولسكاب الكبيرة التي لها بياض الموت.

إن قصة ميلفل هذه بتضميناتها الرمزية الرهيبة هي ربما أكثر ترويعا من كل ما كتبه، ادكار آلانبوا. إنها تشير إلى انتصار العامل الصناعي والميكانيكي على العناصر الفطرية الطبيعية والعضوية. فالقصة تعرض في نصفها الأول نمطاً من حياة الانسجام والسلام الرعويين التي طغى عليها فيما بعد نمط الحياة الميكانيكي والآلي والذي عطل إمكانية الإخصاب والإبداع في رحم الحياة نفسها.

وهكذا نجد ميلفل رائدا في تصوير طغيان التقدم التكنولوجي في المجتمع الأمريكي الذي كان يعتبره الكثير من المفكرين الأمريكيين قدراً أوربيًا، وإبراز أهم آثاره على نمط الحياة في أمريكا. ولا تكمن أهمية إنجاز ميلفل هنا فحسب بل في نظرته التنبؤية المتعمقة والشاملة للتحول التدريجي والمتصاعد لأمريكيا إلى أمة تكنولوجية متقدمة.

وقد تجلى الرعب الناجم عن طغيان الآلة، كما صوره ميلفل في خياله القصصي في أكثر صورة مأساوية وفظاعة أثناء الحرب الأهلية الأمريكية، التي تمخضت عنها أمريكيا الحديثة كما نعهدها اليوم.

Bibliography

- *Ticknor, Caroline. Hawthorne and His publisher (Boston Mass,.1913).*
- *A Carlyle Reader, edited by G. B Tennyson (Cambridge University Press,1984.*
- *Melville, Herman .Moly - Dick (Penguin,1972).*
- *Lawrence, D.H. Studies in Classic American Literature (Penguin,1983)*
- *Leyda, Jay The Portable Melville*
- *Meliville, H. Battle - Pieces and Aspects oF the edited by Sidney Kaplen (Gainseville, Fla.,1960)*

ولا شك أن الكاتب وهو يعتمد الماضي الممتد في رحم الحاضر في نص روائي إنما يهدف إلى تخطي الحنظلة الواقع إلى آفاق جديدة فاعلة رغم وفرة الاتجاهات المعاكسة لزمن الفعل.

كما وظف الكاتب التكتيك الفني الذي دعاه هنري جيمس بوجهة النظر بشكل كلي، كشف بها حقائق الرواية القائمة على إثارة المواقف والشخصيات القصصية الفاعالة والمنكسرة، عبر عقل الشخصية الرئيسية، / خميس بن الأحوص/ وعبر منظورها الداخلي للأحداث، والتاريخ والأزمنة، والأمكنة وفكرها المتشكل منذ عهد الطفولة، وعبر دوره في رسم حركة الشخصية ورؤيتها، وشبكة العلاقات بعقدويتها واختلافها، ورؤيته المستقبلية لهذه الأمة الدعوية التي أظنها رؤية الكاتب نفسه.

لقد كانت رؤية الكاتب انتقائية، بما يتفق ورؤيته، والغرض الذي أقيمت الرواية لأجله، ولأبراز هذه الانتقائية اعتمد تيار الوعي بالاسترجاع الداخلي والخارجي الذي يعتمد على الذاكرة، والاسترجاع المزجي بينهما في نطاق منظور الشخصية. وقد صبغه برؤيته الخاصة، مما أكسبه مذاقاً، لا أقول عاطفياً، وإن اقترب من حدودها، ولكنه مذاق معلوماتي خصيب وفاعل في تنشيط الذاكرة التاريخية للقارىء، واسترجاع ما انسرب من مخزونه الثقافي والفكري، وما تراكم عليه من غبار التاريخ.

وتداخلت لديه عروق الماضي وحيواته بالواقع المعاصر، وشكلت مزيجاً هو الماضي الممتد في عرق الحاضر بنبضه ووعيه، وبمضامينه الرعوية والقبلية في ظل ما يسمى شكلاً بأدب البعد الجديد وفق تعبير البيريس. إن هذا النص يثير إشكالات فنية تتعلق بتشكل بنية النص، وفق هذه الصورة المتجزئة والمتشظية والمكسرة والمفتتة، هي صورة الأمة في حد ذاتها. ويثير أسئلة لا بد من طرحها، رغم أنني لا أدعو إلى الجمود والتحجر، وتقديس القوالب القديمة. فالفن عموماً بذاته وبتعريفه هو مغامرة واختراق مستمر، ومهاجمة للمستحيل. ولكن بما يخدم الإنسان والمجتمع وتتمثل الأسئلة في:

1- لمن يكتب الأديب؟ لنفسه أم لغيره؟ أم لخاصة الخاصة من الجمهور بفئاته المختلفة والمتعددة؟

2- ما الغاية النهائية لتشكيل النص؟

3- هل يعد هذا الشكل انحداراً أو نكوصا، أو تراجعاً عن أداء دوره وتواصله مع الجمهور على اختلاف مساحاته وفئاته.

لغة...

غوّاص (3)

سليمان أحمد عليوات
الأردن

❖ الخطأ.... والصواب

أ- **المِرآة** - على وزن مِفعلة - هي: ما تراءيت فيه من بَلُّور وغيره، يُقال: ترأى - بتشديد الهمزة - في المرآة تَرَيّاً، وتراءى فيها تراثياً، إذا نظر فيها.

قال معروف الرُّصافي: «غير أن العامة من أهل العراق يقولون: تَمرّى في المرآة تَمريا، إذ توهموا أنّ الميم في كلمة المرآة هي أصلية». قلت: وأنا كذلك اسمع الناس عندنا يقولون: تمارى وكله ممّا لا يصحّ.

ومن هذا الباب ايضاً قولهم: مُدَراء، إذا أرادوا جمع «مدير»، توهماً منهم أن الميم أصلية ايضاً، وهو خطأ، صوابه: مديرون. -ويقولون: صادَق الوزير على القرار، وربما قالوا: إن صوابه «صدّق القرار»، وهذه «بلّةٌ على طين» !!

والصواب فيه جميعاً أن يقولوا: أجاز الوزير القرار، أو أقرّه أو أمضاه، أو وافق عليه ونحو ذلك؛ لأن معنى صادقَ أي: لم يكاذبه، ومهما يكن فهو فعل لا يتعدى بـ «على». أما «صدقه» فبمعنى اعترف بصدقه، وهما كلمتان - كما رأيت - لا تُحلان محلّ ما ذكرناه.

ب - **الأذان** ... والآذان:

الأذن، بهمزة مخطوفة، هو الإعلام بدخول وقت الصّلاة، وليس يُقال فيه أبداً: آذان، بهمزة ممدودة، فإن الآذان - بالمدّ - هي جمع أذُن: عضو السّمع.

ومن لطيف ذلك قول أمير الشعراء:

فلا الأذانُ آذانٌ في منارِيه
إذا تعالى، ولا الآذان آذان

جـ - **اطّرد** ... اضطراد:

إن الصواب أن نكتب هذه الكلمة بالطاء المشددة، لا بالضاد فالطاء، فهي فعل مَزيد اصله الثلاثي «طرد». واطّرد على وزن افتعل، بزيادة الهمزة والتاء. والأفعال التي تكون على زِنة افتعل قد يطرأ عليها - في احوال خاصة - ما يُسمّى إبدالاً، كقولك مثلاً: ازدحم، واضطرب، واتّصل، ونحو ذلك، ولا يدخل الإبدال في نحو: اشتعل وانتهى وغيرهما.

وقاعدة الإبدال بخصوص الأفعال الثلاثية المبدوءة بطاء، أو صاد أو ضاد، إذا بُني منها «افتعل» ان تُستبدل تاء «افتعل» طاءً، وعليه نقول في افتعال: طَعِم، وصَحِب، وضُرِم: اطّعَم النباتُ (أدرك ثمره). واصطَحَب، واضطرم فلانٌ غيظاً.

د - نقرأ في الصحف، في إعلانات النعي، أن آل فلان يحتسبون الشيخ الفاضل فلاناً... وهذا خطأ، لأنه إنما يكون الاحتساب لمن يموت في سنّ الفتوة والقوة، قال ابن فارس: ومن هذا الباب قولهم: «احتسب فلانٌ ابنه،