

رواية الأسوار ٠٠٠ قراءة نقدية

د. ربيع عبد العزيز

أستاذ النقد والبلاغة والأدب
المقارن

كلية دار العلوم جامعة الفيوم

١ - توطئة:

فرغ الروائي محمد جبريل من كتابة الأسوار في السابع عشر من فبراير عام سبعين وتسعمائة وألف^(١)، ثم اختارتها الهيئة المصرية العامة للكتاب، في العاشر من ديسمبر عام ثلاثة وسبعين وتسعمائة وألف، لتكون أول رواية تصدرها في السلسلة المعروفة باسم روايات مختارة. وهذا اختيار لا يخلو من دلالة عما تمتلكه الرواية من امتيازات فنية مفارقة - نسبيًا - للمنجز الروائي العربي في ذلك الوقت.

تقع الأسوار في حوالي تسعين وثمانين صفحات من القطع الصغير، منها خمس صفحات ملأى برسوم مفعمة بالدلالة على البؤس والقهر^(٢) وصفحة مملوءة باقتباسات مختلفة مصادرها^(٣). تكتظ الرواية بالعديد من الشخصيات ذوي المشارب والأوساط المتباينة، وتعالج ثنائية القهر والحرية وما ينبثق عنها من ثنائيات فرعية، كالأثرية والإيثارية، الثبات على المبدأ والمقايسة عليه، الخيانة وحب التضحية من أجل خلاص الآخرين، وكلها ثنائيات ذات طابع إنساني، وسبق أن عالجه روائيون عديدون؛ مثل بلزك (١٧٩٩م - ١٨٥٠م) في الأب "جوريو" ونجيب محفوظ في الكرنك وبداية ونهاية.

ولكن الأسوار تفارق المؤلف على نحو ما يظهر في عتبات دخولها، وفيما ينتشر فيها من جمل حوارية فصيحة، شديدة التكثيف، متوترة توتر نزلاء المعتقل الذي جرت على أرضه أغلب الأحداث. إضافة إلى ما عول عليه الكاتب من تقنيات غير مألوفة؛ كالوصل والقطع والاسترجاع والقص واللصق^(٤) والتناسخ وتقاطع المناجاة والمونولوج مع الحوار.

بل إن استقبال الأسوار يباين، في شروطه، استقبال غيرها من الروايات، لاسيما في ظل التعقيد الذي لحق بالحبكة نتيجة تعويل الكاتب على التقنيات السابق ذكرها.

٢ - عتبات الرواية:

(١) انظر، محمد جبريل، الأسوار، ص ١٠٧، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ م

(٢) السابق، ص ١٧، ٢٤، ٤٥، ٧٣، ١٠١.

(٣) نفسه، ص ٨٧.

(٤) انظر، د. حامد أبو أحمد، مسيرة الرواية في مصر، ص ٦٩، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠ م.

يعد العنوان " الأسوار " أول عتبات الرواية، وأول ما تقع عليه عين المتلقي، وهو عنوان متعدد الوظائف؛ فهو يعرف الرواية، ويشير إلى محتواها، ويمارس تأثيره الإغرائى في المتلقي، بفضل ما يحف به من شفيف الظلال التي يمتزج فيها الغموض بالتشاؤم، والترقب بالتفاؤل الحذر.

وللعنوان " الأسوار " طبيعة مرجعية؛ فهو يحيل إلى النص، كما أن النص يحيل إليه، وبخاصة حين يتقدم القارئ في قراءة حيث تطالعه تقارير سردية نحو: " الأسوار بقعة في جزيرة رملية يحدها الأفق من كل الجوانب. لا خطوط تليفون، ولا قضبان قطارات، ولا طرق رملية أو مرصوفة. العربات المتجهة إلى الأسوار تقذف بنفسها في الرمال الممتدة. ربما صادفت حفرة عميقة، تسلم نفسها إليها بلا قصد. ينزل السائق، ليرفعها النزلاء- فيما بعد- بأكتافهم.

الأسوار- من بعيد- مدينة أسطورية. كل ما بداخلها معزول عن العالم الخارجي. أبراج الحراسة، في الأركان الأربعة، مجهزة بالأنوار الكاشفة والمدافع الرشاشة. الممنوعات- ما عدا النقاط الأنفاس - تشمل كل شيء: الأقلام، والأوراق، والصحف، والراديو، والمناقشات، والسجائر، والكبريت، والجبن والحلاوة، والشاي، والبن".^(١)

وقد وضع محمد جبريل لروايته عنوانين، أحدهما: الأسوار، وهو العنوان الرئيس الذي تقع عليه عين القارئ أول مرة على الغلاف الخارجي. والآخر: عنوان مصاحب للعنوان الرئيس، وهو " لحظات مصيرية" وتقع عليه عين القارئ على الغلاف الداخلي، ومن ثم يصبح العنوان الداخلي هكذا: " الأسوار . . لحظات مصيرية".

وترجع قيمة العنوان المصاحب إلى كونه مؤشرا على قيمة الزمان " اللحظة " داخل المكان " المعتقل " الذي يحجب بأسواره أنوار الحرية عن النزلاء، هذا إلى دلالاته الزمنية على قيمة اللحظة في تحديد مصائر أولئك النزلاء الذين يقبعون خلف الأسوار. لقد فقدت السنون والشهور والأيام والساعات والدقائق معانيها خلف الأسوار، وأصبح الزمن في حياة النزلاء يقاس باللحظة وما يصاحبها من تعذيب وعاهات.

إن العنوانين: الرئيس " الأسوار "، والمصاحب " لحظات مصيرية" يؤسسان عقد القراءة بين الكاتب والمتلقي، ويتأثيرهما كيف القارئ قراءته للنص^(١) وتأخذ توقعاته في التشكل عن سوف يلتقي بهم داخل الأسوار من شخصيات تمارس القمع، وأخرى مقموعة، فيها المتسلق والانتهازي والخائن، وفيها المقاوم الذي لا ينال من ثباته ترغيب أو ترهيب، فيها اللص والظالم والمظلوم، فيها أحلام الحرية التي تخبو تحت تأثير الهوان واليأس، ثم لا تلبث أن تشرق من جديد.

يشكل العنوان " الأسوار . . لحظات مصيرية " أفق التوقع لدى القارئ، ويحرضه على ارتقاب نهاية بعينها، كالإفراج عن المعتقلين، أو تحطيم الأسوار، أو

(١) الأسوار، ص ٦١.

(٢) انظر، حميد لحداني، عتبات النص السردى، علامات، (دورية يصدرها النادي الأدبى الثقافى بجدة) العدد ١٢، شوال ١٤٢٣ هـ، ديسمبر ٢٠٠٢ م، ص ٣٢: ٣٩.

فضح الخائنين والانتهازيين والمنحرفين، أو شفاء النفوس من أدوائها، أو تعزيز ثقة الشخص في ملكاتهم، إلى غير ذلك من النهايات التي تغرى باستمرار فعل القراءة ليكتشف القارئ - عند عتبات الخروج من النص - مدى صدق أو خيبة توقعاته.

ولئن كان العنوان أول عتبات الرواية فإن الاستهلال يمثل العتبة الثانية التي لابد للقارئ أن يجتازها. وقد تميز استهلال الأسوار بمباينته لمألوف الاستهلال عند الرواد؛ ذلك أن الكاتب لم يعن في استهلاله بوصف أحد مناظر الطبيعة، أو بوصف مفردات المكان " المعتقل " الذي جرت على أرضه أكثر الأحداث، أو بوصف الشخصيات من الخارج، وإنما جاء الاستهلال مؤلفاً من عنصرين:

العنصر الأول: خمسة نصوص استدعاها الكاتب من مصادر عديدة، عزا أولها إلى المسعودي، والثاني إلى مصدر وصفه بكونه مكتوباً في عهد الإمبراطور ثيودوسيوس، في حين جاء الاقتباس الثالث معزواً إلى الوصايا العشر، وجاء الرابع معزواً إلى " قانون العقيدة المسيحية "، أما الخامس فمأخوذ من سورة الإخلاص^(١).

وهذه الاقتباسات تباغت القارئ بما لم يكن يتوقعه، وتدفعه دفعا إلى التخلي عن الموروث من تقاليد القراءة، وإلى التحلي بالقدرة على الملاحظة الدقيقة حتى يعرف النواتج الدلالية الكامنة في أحشاء هذه الاقتباسات، وعلاقتها بالأسوار ومضمونها وشخصها.

والعنصر الآخر، غير المألوف، في عتبات الدخول، هو مقطع حوار يسنغرق زهاء صفحتين، ويدور بين سبع من شخصيات الرواية هم: الأستاذ، أنور عبد الحفيظ، وهيب تادرس، على الشامي، خليل عبد النبي، أمين سالم، ثم بيومي الدكر.

إن استهلال الأسوار بمقطع حوار لا يباين مألوف الاستهلال السردي فحسب، بل يكشف عن نزوع محمد جبريل إلى إضفاء أكبر قدر من التركيز على روايته، مستفيداً في ذلك بأحد تقاليد الإبداع المسرحي؛ أعني الانطلاق من نقطة التأزم وإهمال ما سواها. ومعروف أن كتاب المسرح درجوا على بدء الحدث الدرامي من نقطة التأزم^(٢) التي تضيف على المسرحية مقروءة أو معروضة قدراً كبيراً من التركيز الملائم لطبيعة هذا الجنس الأدبي. هذه ملاحظة.

ملاحظة ثانية: أن تركيز محمد جبريل، في المقطع الحوارية، على فكرة جوهرية كالخيانة، هياً له أن يسيطر على المتلقي، وأن يفعمه توقفاً إلى معرفة الخائن، وبواعث خيانتته، والمصير الذي ينتظره. ويدهي أن القارئ الذي يفتح عينيه على موقف مغلف بالأسرار والألغاز، يجد نفسه مسوقاً بدافع غريزي إلى شق الحجب وهتك الأسرار^(٣).

(١) انظر، الأسوار، ص ٩ : ١٠.

(٢) انظر، د. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص ٤٢ : ٤٣، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ م.

(٣) د. محمد يوسف نجم، فن القصة، ص ٣٤، ط: الأولى، دار صادر، بيروت، دار الشرق، عمان، ١٩٩٦ م.

ملاحظة أخيرة: أن القرعة، وهي الفكرة الجوهرية التي كشف الكاتب من خلالها معادن النفوس، كانت فكرة نبيلة توحدت حولها كلمة النزلاء، وبدا واضحا أن كل نزيل مستعد لإحراق نفسه، متى أصابته نتيجة القرعة؛ ليكون في موته حرقا خلاص للآخرين مما هم فيه من هوان، لكن هذه الفكرة النبيلة أفرغتها إدارة المعتقل من قيمتها، حين جندت أحد النزلاء (حلمي عزت) وأوعزت إليه أن يطوى جميع أوراق القرعة على اسم الأستاذ!

ولما اكتشف أصدقاء الأستاذ هذه المؤامرة أصبحوا مؤرقين لا بإنقاذ حياة أستاذهم فحسب، بل بمعرفة الخائن وفضحه . هكذا أصبحت الخيانة تهمة تلاحق النزلاء، ما عدا الأستاذ بداهة، وهكذا اجتمعت كلمة النزلاء على القرعة، ثم زعزعت نتيجتها إرادتهم.

وإذا كانت البداية تمثل عتبة الدخول إلى الأسوار، فإن النهاية تعد عتبة الخروج منها، وكما جاءت البداية غير تقليدية، جاءت النهاية غير تقليدية، إذ خيبت توقعات المتلقي؛ حيث ظل المعتقل باقيا وكأنما هو شاهد على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، وظل المعتقلون خلف الأسوار . لقد أنهى محمد جبريل روايته بعد أن تحررت نفوس المعتقلين من الخوف، وارتفعت أصواتهم بالسؤال الذي هو أصل الوعي، كما ارتفعت حناجرهم بالاحتجاج على أوضاع لم يكن أحدهم يجروء على الحديث عنها همسا . ولا شك في قيمة هذه المكاسب وإن بدت أقل بكثير من توضيحات النزلاء، وتوقعات المتلقي .

وإذا كانت عتبة الخروج تنهى أحداث الرواية على الورق، فإنها تبقى الأحداث حية في عقل القارئ، قابلة للتأويل. يظل القارئ مؤرقا بالسؤال الذي طرحته الرواية قبل نحو ثلاثة أسطر من نهايتها، وهو: ماذا لو يصبح الفداء بلا خلاص؟ إنه سؤال مبطن بالشك؛ فكل الاحتمالات واردة: قد يحرق من تصيبه القرعة بنتيجتها نفسه ثم يظل النزلاء قابعين خلف الأسوار! وقد تطل الخيانة برأسها القبيح لتبتدئ إجماع النزلاء، وتعود السلطة إلى التنكيل بهم. كل هذا تزرعه عتبة الخروج في عقل القارئ، ورغم حرص السارد على أن يشير، في آخر سطر من الرواية، إلى الذبالة المضينة التي تأبى إلا أن تقاوم الظلام مؤكدة أنه وإن لم يكن ثمة يقين من عودة النزلاء إلى حياتهم العادية، فإن هناك بصيصا من أمل يقترب، وأن جيوش الظلام لم تستطع إطفاء الأضواء الواهنة المنبعثة من الذبالة.

٣- الشخصيات:

تضم الأسوار أكثر من خمسين شخصية بينهم القواد: " على الشامي"، البلطجي: " محمد توفيق"، الغشاش: " خليل عبد النبي"، القاتل: " توفيق عزوز"، تاجر المخدرات: " أمين سالم"، مروج الشائعات: " سلامة القاضي"، من ضيعته الوشاية: " أحمد حسنين"، السياسي: " شاكر الملواني"، المثالي: " الأستاذ"، الخائن: " حلمي عزت"، طالب الطب: " وهيب تادرس". وهناك رجال الشرطة، كالمأمور، الصول سعيد، وحراس المعتقل.

وواضح أن طبيعة المكان تحكمت في اختيار معظم شخصيات الرواية؛ ففي مكان كالمعتقل لن يلتقي القارئ بالزهاد والنسك والصالحين، بل البدهي أن يلتقي بمن

انحرفت خطاهم عن الجادة، أو من كانوا مناضلين أصلاء، أو ضحايا وشايات كاذبة. نعم يلتقي القارئ بشخصية زاهدة، لكنه يلتقيها غير بعيد من أسوار المعتقل.

ومن المؤكد أن ازدحام الأسوار بعدد كبير من الشخوص ألجأ الكاتب إلى حجب كثير من الملامح الخارجية المميزة لكل شخصية على حدة، وإن أسند- في أحوال نادرة -إلى السارد وبعض الشخوص، مهمة تزويدنا بإشارات مختصرة تصف جانبا من الهيئة الخارجية للشخصية، كالإشارة إلى تمييز الأستاذ بالهدوء الحاسم^(١)، والفم الرقيق^(٢) والنظرات الحانية^(٣)، وهى إشارات تفسر نسبيا استيلاءه على قلوب النزلاء.

وثمة إشارات ترسم جانبا من ملامح الصول سعيد، جاءتنا عبر أقوال السارد وانطباعات النزلاء لنعرف منها أن للصول سعيد جسدا عملاقا^(٤)، وقامة هائلة^(٥)، ونظرات قاسية^(٦)، وشاربا تغوص فيه الشفتان^(٧). وهذه الملامح تتسق مع ما أبداه من قدرة غير عادية، على إذلال النزلاء وترويعهم في لذة لا يمكن تفسيرها إلا في ضوء مقولات علم النفس عن الشخصية السادية.

ولتقديم شخوص الأسوار آثر محمد جبريل الأسلوب التصويري على الأسلوبين الاستبطاني^(٨) والتقريرى^(٩)، وهو أسلوب هيا له أن يقدم الشخصية من خلال أقوالها وأفعالها وصراعها سواء مع نفسها أو مع غيرها، وأن يدعها تنمو من خلال

(١) انظر، الأسوار، ص ١١، ص ٧١.

(٢) السابق، ص ١١، ص ٦٩.

(٣) نفسه، ص ٢٦.

(٤) الأسوار: ص ٤.

(٥) السابق: ص ٨٩.

(٦) نفسه، ص ٨٠.

(٧) نفسه، ص ٨٠.

(٨) الأسلوب الاستبطانى يصور العالم الداخلى للشخصية دون تدخل ظاهر من الروائى. وهناك نقاد يسمونه تيار الوعى أو تيار الشعور. انظر، د. صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٠٣، ط: الثالثة، دار الأفاق الجديدة، بيروت ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م. د. طه وادى، دراسات فى نقد الرواية، ص ٤٣، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩ م. رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٣٥، ترجمة: د. محيى الدين صبحى، ط: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧ م.

(٩) الأسلوب التقريرى يقوم فيه المؤلف وسارده بتقديم الشخصية واصفا أحوالها وأفكارها ومشاعرها منذ بداية الحدث. ويتم الإخبار عن الشخصية بصيغة الماضى. ومن النقاد من يسميه " التقديم السردى ". ويسميه رينيه ويلك وأوستن وارين: التشخيصات السكونية. انظر، د. أنجيل بطرس سمعان، دراسات فى الرواية العربية، ص ١٠٩، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧ م. رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٢٩ .

١- لمزيد من التفاصيل حول الأسلوب التصويرى فى تقديم الشخصية الروائية، انظر، د. عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، ص ٤٣٠: ٤٣٣، ط: دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د - ت.

نمو الوقائع^(١) وأن يحزر - في الوقت نفسه - المتلقي من النظرة الأحادية للسارد بحيث يرى الشخصية في مرايا عديدة، بدلا من الاقتصار على رؤيتها في مرآة السارد. إن شخصية الأستاذ تطل على المتلقي من المرايا التالية:

أولا تقارير وأقوال السارد:

بث السارد، عبر صفحات الرواية، أوصافا وتعليقات يعرف منها المتلقي برغم إيجازها أن الأستاذ كان عزوفا عن السفسة فيما لا طائل منه، قادرا على التأثير فيمن حوله، بليغ التعقيب على كلام محدثيه. ما سبق يؤكد قول السارد: (لم يكن يهوى النقاش. وحين يتكلم لابد أن تعطيه الأذان كل انتباهها. كانت له طريقته في الإنصات إلى الآراء وتلخيصها، ثم التعقيب عليها بكلمات محددة يؤكد لها صوت ممثلي عميق)^(٢).

ويكشف السارد، في واحد من تقاريره، عن جانب مهم في شخصية الأستاذ، وهو قدرته على تجميع الفرقاء والاستيلاء على قلوبهم، يقول: (أحبه الجميع: الوفدي والسعدي والإخواني والشيعوي والنشال والقواد وطالب الثار والقاتل وبائع المخدرات)^(٣)، وعلى هذا النحو استعان الكاتب بالتقارير السردية في إضاعة جوانب من شخصية الأستاذ أمام المتلقي.

ثانيا- أقوال الشخص:

إن آراء الشخص في الأستاذ، بقدر ما تعكس جانبا من قيمهم وتدل على معادن نفوسهم، بقدر ما تعد مرايا تعكس للمتلقي صورة الأستاذ في عيون المحيطين به، وأثره فيمن حوله، وقدرته على بعث الوعي فيهم، وهي مرايا دالة على كون "الأستاذ" اسما على مسمى بالفعل، مؤمنة إلى سر عزوف محمد جبريل عن تسمية هذه الشخصية باسم تعرف به مثل غيرها من شخصيات الرواية، وإيثاره الصفة (الأستاذ) المشعة بدلالات الأبوة والريادة والتبصير.

وبوسعنا أن نميز ثلاثة أنواع من الأقوال والتعليقات التي تطل منها شخصية الأستاذ على المتلقي:

النوع الأول: يضم آراء أصدقاء الأستاذ الذين هالهم أن تصيبه القرعة من بين ألف نزيل، وهالهم أمر الخيانة التي دبرتها إدارة المعتقل للتخلص منه. إنهم يعترفون بفضلهم في تنمية وعيهم وتقوية إرادتهم، ويعربون في كلمات صريحة عن استعدادهم للتضحية بأرواحهم من أجل إنقاذ حياته؛ هذا أحد الأصدقاء " بكر رضوان " يخاطب الأستاذ

(١) الأسوار، ص ٢٤.

(٢) السابق، ص ٧٢.

(٣) نفسه، ص ٧٢.

بقوله: " كلماتك هي الوقود الذي يضرم إرادة النزلاء... " (١)، ثم يضيف في موطن آخر: " لو أن يدا تجاسرت على إيدانك فسأموت قبلك " (٢).

أما محمد توفيق فيعرب عن رغبته في افتداء الأستاذ إذ يقول: " الرجال يحتاجونك... أما أنا فلا أهل، ولا أقارب، ولا أصدقاء " (٣).

وأما توفيق عزوز فيؤكد جدارة الأستاذ بالمحبة حين يقول له: " أكتم أنفاسي لتواصل أنفاسك الحياة " (٤). وكتب بيومي الذكر في إحدى رسائله إلى زوجه أم عطية: ".... وأعرفك بأن آراء الأستاذ تجد في نفوسنا أثرا عظيما " (٥).

النوع الثاني: هو أقوال مجاهد الغزالي، فتوة العنبر الرابع، وخصم الأستاذ الألد على الأقل في المراحل الأولى من أحداث الرواية حيث نسمعه يقول للأستاذ: " كل ما أريده أن تبعد عن طريقي تماما... إذا خاطبني لسانك القذر مرة ثانية... قطعته... " (٦) لكن المشاعر العدائية التي حملتها الكلمات السابقة انقلبت بعد وقت لم يعينه الكاتب - إلى الضد، فرأينا مجاهد الغزالي يجهض تردد حلمي عزت في كتابة أوراق القرعة الثانية، ويستنهض نخوته محذرا إياه من أن يقع في مستنقع الخيانة مرة أخرى، ومن أن يتامر مع إدارة المعتقل على إحراق رجل بحجم الأستاذ، وها هو ذا يقول: " هل تحرق بيدك شجرة الظل والطمأنينة والحرية والحماية... ماذا عن المستقبل بدونه؟ " (٧).

النوع الثالث: أقوال رموز السلطة داخل المعتقل؛ كالشوايش عطية الذي عبر، في كلمات بسيطة، عن قدرة الأستاذ على اجتذاب الآخرين والتأثير فيهم، بدا ذلك واضحا في قوله: " كلمات الأستاذ ذات تأثير يفوق أي مخدر " (٨).

ثالثا- اعترافات الشخصية:

تتجلى بعض معالم شخصية الأستاذ أمام المتلقى، لا مما يتواتر من أقوال وتعليقات على أسنة الشخص و السارد فحسب، بل - أيضا - من خلال الأقوال التي ترد على لسانه في حوار مع غيره من الشخص.

إن جانباً من ماضيه النضالي يتجلى عبر اعترافه التالي: " ذلك هو المصير يا زينب... اخترت النضال ولا مفر. وإذا لم أكن أفعل الآن شيئا، فإن ملفاتي تكفل لي

(١) الأسوار، ص ٢٥.

(٢) السابق، ص ١٠٢.

(٣) نفسه، ص ٤١.

(٤) نفسه، ص ٤٠.

(٥) نفسه، ص ٩٢.

(٦) نفسه، ص ٧٣.

(٧) الأسوار، ص ٩٨.

(٨) السابق، ص ٩٠.

التنغيص الدائم حتى أموت. تلامذتي يودعون السجن والمعتقلات، وما داموا قد أفلحوا في الإمساك بالجسد، فلا بد أن يأتي الدور على الرأس يوماً . . " (١)

أما مثالية الأستاذ فقد تجلت في مواقف عديدة لاسيما موقفه الرفض فكرة إعادة إجراء القرعة، مع يقينه بأن نتيجة القرعة الأولى مدبرة بالتواطؤ بين إدارة المعتقل وحلمي عزت، ومع يقينه أن نجاته من الموت حرقاً احتمال وارد إذا أعيد إجراء القرعة دون تدخل الإدارة. بهذه المثالية نراه في حوار مع صديقه " بيومي الدكر " مطمئن النفس، ثاقب النظر، سديد الرأي، ثابتاً على مبادئه، يقول: " إذا كان محتماً على أن أواجه الموت في غدي . . فلن يغير من واقع الأمر أن أواجهه بالخيانة " (٢).

أيضاً تجلت مثاليته حين رفض كل الاقتراحات التي عرضها صديقه: سلامة القاضي، وهيب تادرس؛ لإنقاذه من الموت غدراً. وفي هذا الموقف لم يجد إلى تهدئة مخاوف صديقيه سبيلاً سوى قوله المبطن بالقدرية: " فلنترك للظروف تدبير كل شيء " (٣).

هكذا يريح الأستاذ- بإيلاء الأمر إلى الظروف- صديقيه من عناءين: إصرارهم على إنقاذ حياته، وإصراره على ما يدين به من مبادئه.

ما تجدر الإشارة إليه أن المرايا التي أطل منها الأستاذ تحملنا على القول بأنه شخصية تتمتع بالكثير من صفات السيد المسيح عليه السلام، وتشبه في مثاليته شخصية الأب (جورجو) عند بلزاك .

وقد يلجأ الكاتب إلى تقديم مجرى شعور الشخصية معتمداً على تقنيتي المنولوج والمناجاة (٤) اللتين تشتمكان بالحوار، على نحو ما يظهر في مقطع حوار يضم المأمور، وحلمي عزت. وقائع هذا الحوار جرت في مكتب المأمور، وهذا جزء منها:

(١) نفسه، ص ٤٣ .

(٢) الأسوار، ص ١٥ .

(٣) السابق، ص ٧٠ .

(٤) المناجاة نوع من الحديث الصامت الذي يهدف إلى تقديم أفكار الشخصية وهواجسها في حالة تنظيم، وهي تتسم بالترابط الذي يميزها من المنولوج، كما تفترض وجود سامع، ولا = كذلك المنولوج. وقد سماها ماثيو أرنولد " ديالوج " أو حوار العقل مع نفسه. لمزيد من التفاصيل، انظر:

- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٥٦، ترجمة: د. محمود الربيعي، ط: الثانية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥ م.

- د. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص ٣٧١ : ٣٧٨، ط: الأولى، لونجمان، ١٩٩٦ م

- د. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، ص ٢٩٩ : ٣١١، ط: مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.

- Milton Cowan , Hans Wehr , Macdonald and Evans ltd , London , 3 rd Ed. 1980, p: 496.

- "....."

- كيف حالك يا حلمي عزت؟.....

- الحمد لله... .

- لماذا لا تجلس؟... .

- مال بإصبعه إلى الأرض يهم بالتربع... .

- هتف الرجل في استنكار:

- تفضل هنا.

- الصول سعيد يضعك في الأتون بنظراته القاسية... . لكن نظرات الرجل حانية وادعة.

- هل سيبلغك نبأ الإفراج؟

- دفع إليه بعلبة السجائر:

- تفضل!

- ربما جاء الإفراج بتوصية هامة:

- إني لا أدخن!

- عظيم... .

- ثم وهو يميل عليه بوجهه:

- أريد أن تسدى لي خدمة هامة.

- الصول سعيد لا يدعوك إلى الجلوس ولا يهديك سيجارة.. فهل يعطيك المأمور الفرصة

للصمت؟... .

- من الذي تزعم حادثة الصراخ؟... .

- أنت إذن تعلم بارتدائي للثياب في مستعمرة العراة... . فهل تعلم أن الموت هو المصير

الذي أواجهه، لو نطقت بكلمة واحدة؟

- كل ما أريده منك أن تخبرني بالاسم ثم تنصرف على الفور... . وسأوصى بزيادة

تعينك... .

- هل ستركني بيومي الذكر لو أخبرك بالاسم؟... . وهل أقدر على مواجهة نظرات

الآخرين؟

- ربما لديك سبب يمنعك من ذكر الاسم، لكن تأكد أن ما بيننا لن يعرفه

ثالث... ."^(١)

(١) الأسوار، ص ٨٠ : ٨١.

لا تخطيء العين أن ترى- في الحوار الآنف- اختفاء أسماء المتحاورين، من أمام الجمل، والاستعاضة عنها بالشرطة الأفقية التي تسبق كل جملة حوارية، كما أن شيئاً لا يميز أقوال السارد من الجمل التي ينجح فيها حلمي عزت نفسه، سواء جاءتنا هذه الجمل عن طريق المنولوج، كما في قوله: " الصول سعيد يضعك في الأتون بنظراته القاسية.. لكن نظرات الرجل حانية وادعة. هل سيبلغك نبأ الإفراج؟ " .

أو جاءتنا عن طريق المناجاة، كما في قوله: " أنت إذن تعلم بارتدائي للثياب في مستعمرة العراة.. فهل تعلم أن الموت هو المصير الذي أواجهه لو نطقت بكلمة؟ " . ومثل هذه الجمل تستدعي أن يتحلى المتلقي بأكبر قدر من دقة المتابعة، وخاصة حين يقرأ الجمل التي يتقاطع فيها المعلن من كلام حلمي عزت مع غير المعلن: مناجاة كان أو منولوجاً. هذه ملاحظة.

والأخرى: هي أن تقنيتي المنولوج و المناجاة قدمتا لنا ما لم يستطع حلمي عزت أن يصرح به، وكشفتا عن تمزقه وانقسامه على نفسه؛ فهو يأمل أن يبلغه المأمور نبأ الإفراج عنه مكافأة له على توأطئه، لكنه يخشى أن يسأل عن موعد الإفراج فيغضب المأمور عليه.

وهو يخشى أن يعلقه المأمور من قدميه في مروحة المكتب إذا لم يبلغه باسم من تزعم حادثة الصراخ، ويخشى - في الوقت نفسه - مما ينتظره خارج المكتب؛ يخشى غضب بيومي الذكر و ازدياء النزلاء إذا كشف للمأمور عن تزعم حادثة الصراخ. حلمي مسكون بالخوف، ولولا المنولوج و المناجاة لاحتجبت مخاوفه عن المتلقي، ولظل هذا الجانب من شخصيته مجهولاً، وخاصة أن المخاوف التي تساوره هي مظهر من مظاهر نموه الفني.

ومهما يكن من أمر فإن طريقة تقديم الشخوص في الأسوار نأت بالرواية عن الرتابة، وأنقذتها من الترهل الذي كان يمكن أن تنزلق إليه بسبب كثرة شخوصها، وأتاحت للمتلقي أن يستخلص لنفسه وجهة نظر خاصة به في الشخوص ومواقفهم، دون تسلط من السارد. وكل هذا يعزز من إيجابية فعل التلقي، وينهي حقبا من التلقي السلبي.

ويمكن تصنيف الشخوص في الأسوار إلى قاهرين ومقهورين، أما القاهرون فمنهم إمام أبي العباس المرسي الذي يدافع عن قوانين تمتص عرق صغار الصيادين في الأنفوشي، والذي يصف بكر رضوان بأنه ورم خبيث يجب استنصاله، لا لشيء إلا لأن بكر رضوان دعا إلى إنصاف صغار الصيادين من قوانين لا قداسة لها!

ومنهم الصول سعيد الذي أذاق النزلاء كل صنوف القهر، ولم يكن شيء يسعده قدر سعادته بإذلالهم. إنه شخصية سادية قولاً وفعلاً، ولم تزيله السادية إلا في لحظة نادرة بث خلالها الطمأنينة في نفس الأستاذ.

ومنهم المأمور الذي وإن لم تظهر عليه أعراض السادية، فلا شك أنه أشبع النزلاء قهراً، حسبنا أن نقرأ أحد تهديداته التي يجار فيها بقوله في جمع من النزلاء: " . . . المعتقل سيظل هو بيتكم الذي لا سبيل إلى مغادرته . . . إذا ما حاول أحدكم أن

يرفع صوته . . . أو يرفض الأوامر الصادرة إليه . . . سيلقى النهاية تحت إحدى العربات؛ لأننا مطالبون بتوفير الذخيرة . . . وربما تجد الكلاب طعاما طيبا في سفح الجبل" (١).

أما المهجورون فمنهم من كان مسكونا بالقهر، وإن لم يعرف أسوار المعتقل، مثل زينب زوج الأستاذ؛ فهذه المرأة عجزت عن أن تجد تفسيراً لما يحاصرها من خوف على زوجها، فظنت أن الخوف قدر لا مفر منه: " قدر علينا أن نحيا في ظل الخوف الدائم" (٢).

أما داخل أسوار المعتقل فكل النزلاء محاصرون بالقهر حتى إن أمين سالم أفقده المعتقل الإحساس بالزمن، و لم يعد يعنيه عدد الساعات والأيام، بدا ذلك واضحا في تعقيبه التالي: " . . . وتعاقب الأيام لا يهمني أيضا . . . كل ما أعرفه أن الشمس تشرق وتغرب ولا أزال داخل هذه الأسوار" (٣).

ويعد التوتر سمة بارزة في علاقات الشخوص داخل الأسوار، وإذا كان من المنطقي أن تتوتر العلاقة بين النزلاء من ناحية والمأمور والوصول سعيد والحراس من ناحية أخرى، فأى منطق يفسر توتر العلاقة بين بكر رضوان وكل من إمام أبي العباس المرسي وشيخ الحارة عرفه إبراهيم، سوى أن الأمور أوكلت إلى غير أهلها؛ فالإمام الذي يفترض أن يكون عادلا يقف بجوار قوانين ظالمة؛ وشيخ الحارة الذي يفترض أن يدافع عن حقوق أهل الحارة، ينحاز إلى من يمتصون عرق صغار الصيادين. وعندما يندد بكر رضوان بهذه القوانين يجد نفسه مدفوعا - ذات صباح - إلى داخل عربة أقلته إلى المعتقل، في حين كان عرفه إبراهيم يراقب الموقف، من بعيد، مراقبة تشي بالتشفي في بكر رضوان، وكأن عطوة إبراهيم يقول له: هذا جزاء من يرفع راية العصيان.

ويبرر المنطق توتر العلاقات بين عدد من النزلاء؛ فخيانة حلمي عزت لزملائه وتواطؤه مع إدارة المعتقل من شأنهما أن يجعلا علاقته بأصدقاء الأستاذ متوترة.

ولخوف مجاهد الغزالي على زعامته، ظلت علاقته بالأستاذ وأصدقائه متوترة حتى قبيل نهاية الأحداث.

وبرغم القهر والتوتر الذي يطبع علاقات معظم الشخوص داخل الأسوار، فقد استطاع الأستاذ، بما أوتي من هدوء وجاذبية ومثالية، أن يرد إلى النزلاء وعيهم الذي طالما فقدوه، وأن يحيي إرادة المقاومة في نفوسهم، ولم يزل بهم حتى قهروا جلاديهم، وطالت الجميع رياح التغيير؛ يقول السارد: " انطلق من الصدور ما كان مكبوتا. حتى الذين لم تمل أصواتهم من قبل عن الهمس، راحوا يجادلون ويناقشون ويصيحون ويهتفون ويسخرون ويعبرون عن كل ما في النفوس" (٤).

(١) الأسوار، ص ٤٩.

(٢) الأسوار، ص ٣٤.

(٣) السابق، ص ٤٨ : ٤٩.

(٤) الأسوار، ص ٨٩.

بالوعي حقق النزلاء مكاسب عديدة بدليل أن الممنوعات - فى بدء الرواية - كانت تشمل كل شيء إلا التقاط الأنفاس، لكن إدارة المعتقل اضطرت إلى تغيير سياستها، ومن ثم أصبح الممنوع مباحا، أو على حد عبارة السارد: " أبيع التدخين وشرب الشاي والقهوة، وبدأت الضحكات تنطلق في العنابر دون أن تخشى صيحات الزجر"^(١).

بالوعي تمكن النزلاء من إرسال برقيتين إلى الحكومة، شرحوا فيهما أحوالهم المهينة، وطالبوا بالإفراج عنهم، وجاءهم من قبل الحكومة مسنول تحدث إليهم كما لو كانوا أصدقاء، وتبادل معهم الضحك، وربت على كتف سلامة القاضي، وسأل الأستاذ عن الجرح الذي أصابه^(٢).

وأخذت ملامح الاستدارة تظهر في أقوال و أفعال الشخوص؛ فالصول سعيد، الذي طالما روع النزلاء، يبث الطمأنينة في قلب الأستاذ^(٣). ومجاهد الغزالي الذي كان يهدد الأستاذ بقطع اللسان، ويصفه بأنه مريض بأحلام الزعامة، ويستعجل تنفيذ نتيجة القرعة، أصبح ينظر إلى الأستاذ بوصفه واحة الأمان والطمأنينة، أصبح يخشى من المستقبل إذا اختفى الأستاذ. وحلمي عزت الذي طوى أوراق القرعة على اسم الأستاذ إرضاء لإدارة المعتقل، يغشاه الإحساس بالندم " وغطى... وجهه بيديه - فجأة- و بكى.."^(٤)، وعاد إلى موقعه الطبيعي في خندق النزلاء حيث الكل في واحد، ورضي بأن يطوي أوراق القرعة الجديدة دون تواطؤ مع الإدارة أو خوف منها.

وأشرقت النفوس بالأحلام؛ فأحمد حسنين يستعيد حلمه القديم بامتلاك قطعة أرض زراعية: " الفلوس لم تتبدد، وسأشتري الأرض بعد الإفراج؛ لأحقق حلم العمر"^(٥).

حقا لم يعد حلم أحمد حسنين أن يكون حلم يقظة، لكنه ساطع الدلالة على رفضه المكان " المعتقل" وفراره إلى حيث تتحقق أمانيه؛ " فحلم اليقظة، يمتلك الشخصية، ويسيطر عليها، وينسيها واقعا ويبدله لوقت معين . . ."^(٦).

لقد تنامي وعى الشخوص حتى إن النزلاء ناقشوا جدوى كلمات الأستاذ! وتجاسروا على التساؤل عما إذا كان المأمور الجديد يختلس جانبا من غذائهم أو

(١) السابق، ص ٨٨.

(٢) نفسه، ص ٩٣.

(٣) نفسه، ص ١٠٠.

(٤) نفسه، ص ٩٥.

(٥) نفسه، ص ٩٠.

(3) Roger Caillois, G.Grunebeau: Le Rêve et les sociétés humaines , Gallimard , 1967 , p 167.

يستولى على إيرادات المزرعة^(١). وطالب أفراد طابور العمل بأن يخرجوا لزراعة أرض الوادي بدلا من أن يظلوا محققين في اللاشيء^(٢).

٤- الحوار:

لأسباب عديدة عول محمد جبريل تعويلا كبيرا، على تقنية الحوار؛ أحد هذه الأسباب: أن تقنية فنية لا تعدل كفاءة الحوار في تقديم الشخصيات بالأسلوب التصويري. الثاني: أن طبيعة المكان " المعتقل " الذي جرت خلف أسواره معظم أحداث الرواية، جعلت الحوار مفضلا على غيره من التقنيات، ذلك أن أحاديث النزلاء - على قصرها - كانت حوارا، والتحقيق معهم كان حوارا، وأساليب التعذيب التي تعرضوا لها تخللتها بعض الحوارات المفعمة بالسخرية والتشفي.

الثالث: أن القضايا الكبرى التي عالجتها الرواية؛ كالصراع بين الأثرة والإيثار، أو بين الغدر والوفاء، أو بين الثبات على المبدأ والمقايسة عليه، فضلا عن بعث الوعي في شخوص خرب الهوان نفوسهم أو كاد، لا تناسبها تقنية أفضل من الحوار.

الرابع: أن ضبط إيقاع الرواية بحيث يعكس لحظات مصيرية في حياة شخوص تكاد إدارة المعتقل أن تعد عليهم أنفاسهم، و تحرير قارئها من هيمنة السارد، وتحويل القراءة إلى فعل إيجابي يعطى النص مثلما يأخذ منه، كل أولئك لم يكن ليتحقق بكفاءة كبيرة إلا عبر تقنية الحوار.

ونظرا لكثرة شخوص الرواية، جاءت الجمل الحوارية بالغة التركيز، بحيث يمكن للجمل الواحد أن تؤدي ما تؤديه عدة جمل؛ فتكشف عن أبعاد الشخصية، وتستفز عقل القارئ كي يفتش عن الدلالات الكامنة في أعماقها. إن جملة واحدة مثل: " الدين أفيون الشعوب"^(٣) شفت لآعن ماركسية سلامة القاضي فحسب، بل عن جانب من ثقافة محمد جبريل وقدرته على استدعاء الشخصيات التراثية الإنسانية من خلال أقوالها. وجملة حوارية موجزة مثل " المخدرات دين أيامنا القادمة"^(٤) كشفت عن النزعة اللادينية عند على الشامي.

وبجملة واحدة كشف الصول سعيد عن ازدراء إدارة المعتقل للنزلاء، بدا ذلك واضحا في سؤاله بكر رضوان أثناء التعذيب: " نزلاء هذا المعتقل من النساء . . فما اسمك؟"^(٥)

ودلت بعض الجمل الحوارية على ما تتمتع به شخصيات الأسوار، من استقلال في التفكير، وجرأة في التعبير، وشجاعة في الاعتراف بالخطأ، وقدرة على فضح

(١) الأسوار، ص ٩٤.

(٢) السابق، ص ٩٤.

(٣) الأسوار، ص ٩٠.

(٤) السابق، ص ٩٠.

(٥) نفسه، ص ٥٥.

تناقضات الواقع. وإذا كان على الشامي يباغت المتلقى بمثل قوله: " المخدرات دين أيامنا القادمة " فإن أمين سامي يدهشنا حين يقول: " أحلم في وسط النهار بامرأة . . . أطرحها على ظهرها العاري في أي مكان"^(١).

ودلت إحدى الجمل الحوارية على ما يتمتع به على الشامي من شجاعة الاعتراف بالخطأ؛ يقول: " إنني قواد . . . وتهمتي ثابتة، لكن وجود عشرة جنيهاً في اللحظة التي قبض فيها علي، كانت تكفل لي الحياة خارج جهنم"^(٢).

وفي جملة حوارية نسمع أمين سالم يعترف بأنه تاجر مخدرات، وبدلاً من أن يلوم نفسه راح يوهننا بأنه ضحية مجتمع لم يوفر لأبنائه عملاً شريفاً؛ يقول: " التهمة التي أعرفها هي تجارة المخدرات"^(٣)، ثم يضيف مستدركاً: " لكن هل وجدت عملاً شريفاً ولم أمارسه؟"^(٤).

ومهما يكن من أمر فإن توظيف الحوار في الكشف عن دواخل النفوس، وإفصاح الشخصية عن نفسها بجملة واحدة، إنما يذكرنا بدور الحوار في أدب الكاتبة الإنجليزية جين أوستن " ١٧٧٥م - ١٨١٧م"^(٥).

إن الجمل الحوارية الأنفة إن يكن بعضها يباغت المتلقي بما لا يتوقعه، فإنها لا تعبر ضرورة عن رؤية محمد جبريل للحياة والأحياء، وإنما تعبر عما تتمتع به شخصياته من استقلال في التفكير والتعبير، ولا غرو؛ فإن الشخصية في الرواية الحديثة ترفض الوصاية، وخطابها ليس خطاب المؤلف^(٦). كما أن الأديب لم يعد ملماً بكل صغيرة وكبيرة في حياة شخصياته، أو مسخراً لها في إشاعة أيديولوجيته؛ ولهذا ليس غريباً ألا يزودنا صاحب الأسوار بأية معلومات تدل على مدى جدية أمين سالم في البحث عن عمل شريف، وعلينا كمتلقين أن نذهب كل مذهب في الحكم على أمين سالم: أهو جان أم ضحية؟

ولعل وجه محمد جبريل يحمر خجلاً من استقلال على الشامي في التفكير والتعبير واعتناق مبادئ لا دينية، لكن هذه الشخصية لها نظائر في الآداب العالمية، مثل بعض شخصيات موريك التي تمردت عليه، ورفضت إشاعة أفكاره^(٧)، وأورثته الخجل بما تأتي من قول أو فعل.

(١) الأسوار، ص ٩٦.

(٢) السابق، ص ٣٧.

(٣) نفسه، ص ٣٧.

(٤) نفسه، ص ٣٧.

(٥) انظر، د. طه محمود طه، القصة في الأدب الإنجليزي، مجلة القصة، السنة الأولى، العدد الثاني، فبراير ١٩٦٤، ص ٨٧.

(٦) انظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنانتاستيكية، ص ٣٧٣، ط: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧ م.

(٧) انظر، د. محمد يوسف نجم، فن القصة، ص ٨٠. وكان موريك يقول: "فأشخصنا ليسوا خدماً لنا، فمنهم من يتمرد علينا، ولا يشاطرنا آراءنا، بل يرفض أن يقوم بنشرها وإذاعتها. وإنني لأعرف في أشخاص من يناقض آرائنا مناقضة صريحة، كأولئك المتمردون على رجال

وبوسع الدارس أن يميز في الأسوار بين نوعين من الجمل الحوارية:

أحدهما يأتي- في مستهل الرواية- مصدرا بأفعال وأسماء وصفات يقدمها السارد، مثل قال الأستاذ في هدوء، هتف أمين سالم، انتفض بيومي الذكر^(١) وهذا النوع من الجمل يعد ضرورة فنية لا غنى عنها للرواية الحديثة، وبخاصة في صفحاتها الأولى، حيث تمس حاجة الروائي إلى تثبيت أسماء وصفات شخصياته في ذاكرة المتلقي .

أما النوع الآخر فقد تخلصت فيه الجمل الحوارية- بعد تقدم الأحداث- مما كان يسبقها من إشارات سردية، بما فيها الإشارة إلى اسم المتكلم، وفي هذه المناطق المتقدمة، لا مفر من أن يتدرج المتلقى بأكبر قدر من اليقظة، حتى يظل قابضا على الخيوط الواصلة بين الشخصية وكلامها، وهي مهمة لم يألّف القيام بها عند تلقيه روايات الرواد. وللتدليل على اختفاء الأسماء من أمام الجمل، وتقليص مهام السارد، والاعتماد على فطنة المتلقى، أسوق من الأسوار المقطع التالي:

" بدد الهدوء الذي يلف المكتبة- بعد أن أصبحت ممنوعات ماضيا مندثرا- صوت مجاهد الغزالي:

- أنت هنا ؟

الحيوان البرى لا يزال يرفض كل محاولة لترويضه . .

قال وهو يواصل القراءة:

- نعم.

- كنت أبحث عنك . .

- لماذا ؟

- أريد أن أتحدث إليك . .

- بعد أقل من ساعة يحل الغروب . . فهل تنتظر؟

- الآن من فضلك . .

- ألا تنتظر حتى أنتهي من هذه الصفحات. ؟

- قلت: الآن! . .

- هل الأمر بهذه الخطورة. ؟ . .

- أعتقد . .

طوى صفحات الكتاب:

الدين، فأحاديثهم يحمر لها وجهى خجلا". فرانسوا مورياك: الروائي وأشخاص روايته، ترجمة: عادل الغضبان، مجلة الكتاب، عدد ديسمبر ١٩٥٢، ص ١١٧٦ - ١١٧٧.

(١) الأسوار، ص ١٠: ١١.

- ماذا عندك. ؟
- إنه . . . إنه سؤال . . .
- تعطلني عن القراءة من أجل سؤال.
- هذا السؤال هو الذي سيحدد طبيعة علاقتنا . . . أعنى أنه سيلزم كلا منا بحدوده. ؟ . . .
- يلزم كلا منا بحدوده. ؟ . . .
- نعم . . .
- لكن صداقتنا أبسط من هذا التعقيد . . .
- ليس بيننا صداقة بسيطة أو مركبة . . .
- إذن . . . اسأل . . .
- هل أنت واحد منا ؟
- لا أفهم . . . ماذا تعنى. ؟ . . .
- هل لك عينان مثلنا وأذنان ويدان وقدمان. ؟ . . .
- أتشك في هذا. ؟
- فلماذا تفرض علينا زعامتك. !؟
- أنا!.
- نعم . . . منذ جئت إلى المعتقل وأنت لا تكف عن إصدار الأوامر . . .
- أي أوامر يا صديقي . . . هل ألزمتك بعمل شيء. ؟
- المصيبة أنى لا أجد في هذه . . . الأوامر . . . ما أرفضه.
- يبدو أنك متعب . . . هل أتيت بكوب ماء. ؟
- كل ما أريده أن تبعد عن طريقي تماما . . . إذا خاطبني لسانك القذر مرة ثانية . . . قطعتة . . .
- في هدوء، واجهه بالسؤال:
- ماذا تفعل إذا لم يكن جارك يروق لك. ؟
- أضربه!
- إنه لن يقف مكتوف اليدين . . . وربما كان أكثر منك قوة . . .
- ماذا تعنى أيها الثعلب. ؟ . . .

- سواء كان جارك يعجبك أم لا . . فليس هناك سوى حل واحد . . إيجاد وسيلة للتفاهم معه.

- ذلك ما تريده أنت . . لأن أحلام الزعامة تسيطر عليك . .
فقد - لأول مرة - أعصابه:

- من أنت حتى أطمع بالزعامة عليك.. على ماذا تحيط أسوار هذا المعتقل. ؟
التفت يدا بيومي الدكر- الذي كان ينشد الأستاذ بدءاً لجلسة المساء- حول ساعدي الغزالي. ضغط بقوة، حتى تهاوى الكرسي المرفوع من بين يديه..
صرخ الرجل . .

قال الدكر- ساخطا- وهو يتبع الأستاذ:

- فلننته من حرب الإدارة أولاً!"^(١).

وواضح أن أسماء المتحاورين لم تظهر في المقطع الأنف إلا مرتين: إحداهما في التمهيد السردي الذي يبدأ بجملة: " بدد الهدوء الذي يلف المكتبة . . صوت مجاهد الغزالي". والأخرى قبيل انتهاء الحوار، وبالتحديد في قول السارد: " قال الدكر- ساخطا- وهو يتبع الأستاذ".

وإذا كانت عدة الجمل الحوارية، في المقطع الأنف، أربعين جملة بما فيها الجملة التي تحدث بها الأستاذ مع نفسه، والتي وصلتنا عبر تقنية المونولوج الداخلي، فإن السارد لم يسمع له صوت إلا في سبعة مواضع كان خلالها يمهد للحوار أو يعلق على الأحداث ، ومعنى هذا أن ثلاثاً وثلاثين جملة خلت إلا من الشرطة الأفقية (-) التي تدل على انتقال الكلام من شخصية إلى أخرى. إن إعفاء السارد من مهمة تحديد شخصية المتكلم، أضفى على جمل المقطع السابق قدراً كبيراً من الانسيابية والتدفق، وجعلها أقرب إلى " سيناريو" مكتوب لأحد الأفلام أو المسرحيات، لكنه وضع المتلقى في حالة من الاستنفار، إذ أسند إليه بعض مهام السارد، وتركه يعرف المتكلم من كلامه. هنا لا بد للمتلقى أن يستحضر الإشارات التي قدمها السارد في مستهل الرواية، خاصة الإشارة إلى هدوء الأستاذ، وتعقيباته الموجزة، ونظرة مجاهد الغزالي إليه بوصفه خطراً على سلطاته النفسية كفتوة للعنبر الرابع، وبدون استحضار مثل هذه الإشارات يظل التلقى عملاً ضئيل الجدوى، ويظل الخلط بين كلام الأستاذ وكلام الغزالي أمراً وارداً.

ولا تخطيء العين أن ترى الجمل الحوارية في الأسوار تتقلص إلى أن تغدو كلمة أو كلمتين، يظهر ذلك في الاقتباس التالي:

- ما اسمك؟

- أمين سالم . .

- ماذا كنت تعمل من قبل. ؟

(١) الأسوار، ص ٧٤ : ٧٦.

- كنت قارنا . .
- إلى . .؟
- القرآن كله . .
- قد لا يروقك العمل هنا . .
- فلاحه الأرض . . أتروق أحدا.؟
- أي عمل، أي عمل، أهون من الفأس والطين والمحراث والشادوف والغلب بلا انتهاء والقيظ المحرق . .
- أرجو أن تثق في . .
- لكننا لا نتعامل بالقرآن..
- في هدوء حاسم:
- أعرف . .^(١).

فمن بين عشر جمل حوارية وردت في المقطع الآنف، نجد جملتين مؤلفتين من كلمة واحدة؛ فحرف الجر " إلى " يشكل جملة، والفعل المضارع " أعرف " يشكل جملة أخرى. أيضا نجد أربع جمل مؤلفة من كلمتين، هذه الأربع هي: " ما اسمك " و " أمين سالم " و " كنت قارنا " و " القرآن كله ". معنى ما سبق أن ستين بالمائة من جمل المقطع تألفت من كلمة أو كلمتين.

بل لن يشق على الدارس أن يسوق، من حوار الأسوار، جملا عديدة لم تتجاوز الكلمة الواحدة. هذه الجمل قد تكون فعلا محذوف الفاعل، نحو: " أعتقد " ^(٢) و " أعرف " ^(٣) و " أعلم " ^(٤) وقد تكون استفهاما محذوف الأداة نحو: " معقول " وقد تكون كلمة اكتمل بناؤها النحوي مثل: " أضربه " ^(٥) كما قد تكون اسما معطوفا نحو: و " الخيانة " ^(٦)، و " التنفيذ " ^(٧)، أو اسما غير معطوف نحو: " الأستاذ " ^(٨) و " مجنون " ^(٩)، و " زملوك " ^(١٠).

(١) الأسوار، ص ٣٨ : ٣٩. وانظر نماذج أخرى للجمل الحوارية المؤلفة من كلمتين، الرواية، ص ٣٩، ٢٩، ٢١، ٢٠، ١٤، ٤٠، ٤٨، ٤٦، ٤٢، ٥٥، ٦٢، ٧٤، ٧٥، ٨٢، ٨٩، ٩٧.

(٢) الأسوار، ص ٧٤.

(٣) السابق، ص ١١، ٣٤.

(٤) نفسه، ص ٢٦.

(٥) نفسه، ص ١٠.

(٦) نفسه، ص ٧٦.

(٧) نفسه، ص ٧٠.

(٨) نفسه، ص ٤٨.

(٩) نفسه، ص ٩٩.

(١٠) نفسه، ص ٦٦.

ومن قصر الجمل الحوارية ما لا يعدو أن يكون حرفا مثل حرف الجواب: " نعم" ^(١)، وحرف التشبيه "مثل" ^(٢). ومنها ما يكون ظرفا مثل: "الآن" ^(٣)، أو ضميرا مثل: "أنا" ^(٤)، أو أداة استفهام بلا مستفهم عنه نحو "لماذا" ^(٥)، "ماذا؟" ^(٦)، "من" ^(٧).

ما تجدر ملاحظته أن قصر الجمل الحوارية يرجع- من بعض الوجوه- إلى المكان الخائق " المعتقل " الذي يضغط بوطاته على الشخص، مما يجعل أنفاسهم قصيرة، وكلماتهم تكاد تختنق على الشفاة، وجملهم برقية لاهثة كأنها ممنوعات مهربية. وإذن فهو قصر يلائم تماما الحالة الشعورية للنزلاء؛ يلائم إحساسهم بالرفض، وعجزهم عن التكيف مع مكان يسجن فيه الإنسان وأنفاسه وكلماته. هنا تصبح ضالة المباني أغنى بالمعاني من سواها. هذه ملاحظة.

الثانية: أن الكاتب عول على السياق في تحديد العنصر " المورفيم " المحذوف، ولا غرو؛ فإن " الألفاظ إنما جيء بها للدلالة على المعنى، فإذا فهم المعنى بدون اللفظ، جاز أن لا تأتي به... " ^(٨).

الثالثة: أن محمد جبريل حقق بالجمل القصار توازنا كبيرا بين حق النزلاء- وهم كثر- في التعبير عن همومهم وأحلامهم ومواقفهم من ناحية، وسرعة إيقاع الحياة بما تتطلبه من إيجاز في القول من ناحية أخرى. وكما لم يكن بوسع الكاتب - أن يصادر حق النزلاء في التفكير والتعبير، لم يكن بوسعهم أيضا- أن يدع كل نزيل يطنب في التعبير عما يريد.

الأخيرة: أن قصر الجمل يسهم في جعل الأسوار نصا مبينا للمألوف، نصا لا يستهلك نفسه، بل يظل متجددا عبر القراءات المتعددة، وعبر استيقافه القارئ الذي يجد نفسه مطالبا بربط الجمل القصار بسوابقها ولواحقها، وإكمال ما تعمد الكاتب عدم إكمالها، والبحث عن المعنى الغائب، واستخلاص التفسير الذي يلائم ظروفه إبان القراءة. إنه قارئ مشارك في إنتاج الدلالة، لا مجرد مستهلك للنص، أو مستسلما لأيديولوجيا الكاتب وسارده وشخصه ^(٩).

- (١) نفسه، ص ١٣.
- (٢) نفسه، ص ٧٤: ٧٥.
- (٣) نفسه، ص ٥٩.
- (٤) نفسه، ص ٧٥.
- (٥) نفسه، ص ٧٤.
- (٦) نفسه، ص ٥٤.
- (٧) نفسه ص ١٣.

(٨) ابن يعيش، شرح المفصل ١/٩٤، ط: عالم الكتاب، بيروت، د - ت.

(٩) انتفعت في حديثي عن قارئ الجمل القصار بأفكار " فلفجاتج إيرز " عن التأثير المتبادل بين النص والقارئ. انظر، د. نبيلة إبراهيم، فن القص: في النظرية والتطبيق، ص ٥٣: ٦٧، ط: مكتبة غريب، القاهرة، د - ت.

ولئن نظرنا إلى لغة الحوار في الأسوار، فسوف نجد لها فصحي، إلا في أحوال نادرة للغاية استخدم فيها الشخص كلمات وتراكيب عامية، مثل "هيص"^(١)، " وضعت القرش على القرش"^(٢)، " طقت في دماغي الفكرة"^(٣). وبعض هذه الألفاظ لا نظير له في الفصحى، كالفعل " هيص"، ولا سبيل إلى تأدية دلالاته بالفصحى إلا من خلال تراكيب مهجورة؛ نحو " امزح وامرح أنى شئت". وفيما عدا ذلك نأى الحوار عن الفصحى المقعرة والغريبة، ونفذ الكاتب بالفصحى إلى أعماق الواقع نفوذا لا تستطيعه العامية دون التضحية بجمال الأدب. وكل هذا يؤكد طواعية الفصحى وجدارتها بأن تكون لغة للحوار الروائي متى رزقت الأديب المتمكن، المخلص لفنّه وهويته.

وقد حاول محمد جبريل أن يخلق تعددية لغوية وأفضليات نطقية موائمة للشخصية؛ هذا وهيب تادرس يقول: " هل نضيع الوقت في التثرثرة... والأوغاد في الخارج يدبرون لقتلنا؟"^(٤)، إنه مدرك فداحة إضاعة الوقت فيما لا جدوى منه، راغب في تنبيه زملائه إلى ما يدبر لهم، وهو يؤثر كلمات مثل "التثرثرة، الأوغاد، يدبرون" على ما عداها، ويؤثر الاستفهام الإنكاري على الإخبار، وكل هذا يتفق مع كونه طالبا جامعا، كما يتفق مع ثقافته الطبية التي عمقت إحساسه بقيمة الوقت.

وهذا خليل عبد النبي يتعاطى لغة بالغة الأناقة، نسمعه يقول: " .. قررت أن أنقش في وجهي البسمة- أو الضحكة- اللامبالية"^(٥) وإذا تذكرنا إشارة السارد إلى إتمامه القرآن كله، لم يعد غريبا أن تتأنيق لغته بحيث يجعل الضحكة لوحة منقوشة على الوجه، والبسمة لا مبالية. لم يعد عجبا أن نراه مميزا البسمة من الضحكة، مؤثرا الفعل " أنقش" على الفعل " أضع"، أو " أتصنع"، والصفة " اللامبالية" على مثلتها " غير المكترثة"، أو " العابثة".

وبينما تتأنيق لغة خليل عبد النبي على النحو الآنف، تتجه لغة أحمد حسنين وجهة تلائم بساطته، وذلك حين يعبر - فيما يشبه البوح- عن حلم حياته، إذ يقول: "... لهذا وضعت القرش على القرش. رفضت الزواج. عافرت. اكتفيت- في كل يوم- بوجبة واحدة. طقت في دماغي الفكرة. لماذا لا أمتلك أرضا؟ ستكون الفرش والغطاء والاستقرار..."^(٦) وشتان بين قول خليل عبد النبي: " أنقش في وجهي البسمة"، وقول أحمد حسنين: " طقت في دماغي الفكرة".

ما في الأسوار من تعددية لغوية، ومن تعبير رشيق معبر ومؤثر، يفضى إلى القول بأن محمد جبريل كان يعي جيدا أن الشخصية الروائية فقدت كثيرا من الامتيازات التي تمتعت بها في روايات القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، ومن ثم لم يعد أمام الروائي ما يملأ به الفراغ الذي خلفته الامتيازات المعدول عنها،

(١) الأسوار، ص ٩٠.

(٢) السابق، ص ٩٠.

(٣) نفسه، ص ٩٠.

(٤) نفسه، ص ١٠٠.

(٥) نفسه، ص ٦٨.

(٦) الأسوار، ص ٩٠.

سوى اللغة الفنية التي تمتع وتقتنع في آن، وهذا الوعي أكدته أحدث الدراسات النقدية^(١).

وثمة ظاهرة لا تخطئها عين في حوار الأسوار، أعنى: شيوع أساليب الاستفهام شيوعاً تبرره- أولاً - طبيعة المكان " المعتقل " الذي يعد من أخصب الأماكن الحاضنة لهذا النوع من أساليب التخاطب؛ فإن التحقيقات التي تجرى على أرضه لا تعدو أن تكون مجموعة من التراكيب الاستفهامية . ويبرره- ثانياً- ما يفعم النزلاء من ضيق وذهول وإحساس بالعجز عن فهم أو تفسير ما يجري من حولهم . ويبرره- أخيراً- نزوع محمد جبريل إلى تأريق المتلقي وبعثه على الإحساس بمأساة النزلاء وتحريره من سلبية التلقى.

إن ما يفعم بكر رضوان من رفض لنتيجة القرعة، ومن ذهول إزاء استسلام الأستاذ لهذه النتيجة، ومن ثقة في أن الأستاذ لم يرتكب أية جريمة، كل أولئك لم يأتنا عن طريق الأسلوب الخبري، بل عن طريق تراكيب استفهامية تواترت على لسانه تواتراً سريع الإيقاع، نسمعه يخاطب الأستاذ: " كلماتك هي الوقود الذي يضرم إرادة النزلاء . فلماذا تسلم نفسك إلى المصير الرهيب؟ لماذا لا تحرص على حياتك إن كان لها لديك قيمة؟ هل قتلت؟ هل سرقت؟ هل زנית؟ هل شهدت زوراً؟ هل أقسمت كذباً؟ أنت لم تفعل شيئاً من ذلك. لم تفعل شيئاً على وجه التحديد. فلماذا السكوت على النهاية البشعة؟ هل أصبحت الكلمات الطيبة طريقاً إلى الموت؟"^(٢)، إن الإلحاح على تكرار "هل" الاستفهامية ست مرات، و"لماذا" ثلاث مرات، لا يمكن إلا أن يقحم المتلقي إقحاماً في مأساة الأستاذ، ويدفعه دفعا إلى أن يشاطر بكر رضوان حيرته وذهوله أمام هدوء واستسلام الأستاذ من ناحية، وأمام إصرار إدارة المعتقل على حرق الأستاذ مع أنه لم يسرق أو يزن أو يقتل أو يشهد زوراً أو يقسم كذباً، من ناحية أخرى.

وكما تواتر الاستفهام على لسان بكر رضوان في الاقتباس الآنف، تواتر على ألسنة غيره من الشخصوس الذين استحصدت حيرتهم فأفرغوها في تساؤلات لم ينتظروا عنها جواباً في أغلب الأحيان، نجد مثلاً لذلك المقطع التالي:

" قال وهيب تادرس:

- يا أستاذ . أنت تمثل صوتاً واحداً . ونحن نريد الخروج من المأزق . فلماذا لا تعطينا الفرصة؟

- ولماذا قبلنا القرعة من البداية؟

- هل كنا نرى الغيب؟

أضاف على الشامي:

(١) انظر، د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ١١٦، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، الكويت، شعبان ١٤١٩ هـ، ديسمبر ١٩٩٨ م.

(٢) الأسوار، ص ٢٦.

- وهل كنا نتوقع الخيانة ؟

قال أنور عبد الحفيظ متسائلا:

- الجزاء لا بد أن يكون مقابلا لجريمة . . فما جريمتك؟^(١).

إن الأربعة الشخوص الذين ضمهم المقطع الأنف لم يكن حوارهم إلا تساؤلات يفضى بعضها إلى بعض، وحقا لا نجد بينهم من ينتظر من الآخر جوابا، لكن السؤال كان دوما بداية الوعي . إن تواتر الأسئلة، دون انتظار جواب، يشف عن ضيق في الصدور، ورفض لما تخطط له إدارة المعتقل، وافتقاد اليقين الذي يمكن الشخصية من تقديم إجابات عما يوجه إليها من أسئلة.

وقد عبرت أساليب الاستفهام عن مأزق النزلاء، وتمزق نفوسهم إزاء اتهامات يعجزون عن تفسيرها ولا يستطيعون الاعتراف بها، ها هو توفيق عزوز يفرغ تمرقه وعجزه عن الفهم في تساؤله التالي: " هل أعترف بتهمة لا أعرفها"^(٢).

وتخلصت أكثر أساليب الاستفهام من دلالتها الوضعية، وخرجت إلى فضاءات دلالية جديدة أريد بها إنشاء معان ثوان؛ كالسخرية والتحقير والدهشة والاستبعاد والتعجب والتمني والاستبطاء والتهويل والتحريض؛ أما السخرية فقد خرج إليها الاستفهام في قول المأمور معلقا على التفاف النزلاء وبعض الحراس حول الأستاذ: " هل هذه عظة الجبل؟"^(٣) المأمور على يقين من أن الأستاذ ليس المسيح عليه السلام، وأن النزلاء والحراس الملتفين حوله ليسوا الحواريين، وأن المكان " المعتقل " غير المكان " الجبل " ، وإذن فهو يهدف بسؤاله لا إلى طلب العلم بما جهل، بل إلى السخرية من جدوى عظات الأستاذ فيمن حوله، وكأنما يقول للجميع: إنكم تحرثون في البحر.

ومما خرج من أساليب الاستفهام إلى التحقير، قول الصول سعيد أثناء تعذيبه بكر رضوان: " نزلاء هذا المعتقل من النساء.. فما اسمك؟"^(٤)؛ فالمستفهم " الصول سعيد " لا يطلب العلم بما جهل، بل يهدف باستفهامه إلى إذلال المستفهم منه " بكر رضوان "، والمبالغة في تحقيره، وإجهاض ما تبقى في نفسه من صلابية، وحمله على أن ينسى اسمه وماضيه ويستأنف داخل الأسوار حياة جديدة .

وإلى التحقير أيضا خرج الاستفهام التالي، الذي جاء على لسان الأستاذ في واحد من حواراته مع مجاهد الغزالي، قبل أن تتحد إرادتهما: " من أنت حتى أطمع بالزعامة عليك؟"^(٥).

(١) الأسوار، ص ٦٣.

(٢) السابق، ص ٥٢.

(٣) نفسه، ص ٢٣.

(٤) نفسه، ص ٥٤.

(٥) الأسوار، ص ٧٦.

ومما خرج من أساليب الاستفهام إلى الدهشة، قول مجاهد الغزالي مخاطبا الأستاذ: "هل لك عينان مثلنا وأذنان ويدان وقدمان؟"^(١) لا شك أن المستفهم "الغزالي" على يقين من أن الأستاذ- كغيره من الناس- له عينان وأذنان ويدان وقدمان، لكن سؤاله مفعم بالدهشة من قدرة الأستاذ على الاستئثار بمحبة الجميع؛ ذلك أن الذين لهم عيون وأذان وأياد وأقدام كالأستاذ، لم يوتوا من القدرة على التأليف بين القلوب مثلما أوتي، وفي هذا ما حرص المستفهم على التساؤل، وما أخرج تساؤله عن دلالة الوضعية ودفع به إلى فضاء الدهشة.

والى الاستبعاد خرج الاستفهام في قول جابر الرأس: " وهل خلا المعتقل من الرجال؟"^(٢)؛ فالمستفهم "جابر الرأس" يدرك أن المعتقل ليس فيه إلا رجال، لكنه يستبعد أن يكونوا رجالا فقدوا مروءتهم، وانغمسوا في مستنقع الخيانة والأنانية، وغدوا بالنساء أشبه.

ومن أساليب الاستفهام التي خرجت إلى التعجب، قول الأستاذ في حوار كان المأمور طرفه الثاني: " ألا أعلم تهمتي؟"^(٣).

ومما خرج من أساليب الاستفهام مخرج التقرير، قول بكر رضوان مخاطبا سلامة القاضي: " ألم تقل للمباحث إنه أحد تلاميذك"^(٤)؛ ذلك أن المستفهم إنما يريد أن ينتزع من سلامة القاضي اعترافا بصواب ما يسأل عنه.

والى التمني خرج استفهام الأستاذ قبيل نهاية الرواية: " أليس الأجدى أن نناقش مأساة موتنا البطيء داخل هذه الأسوار؟"^(٥).

كذلك خرج الاستفهام إلى الاستبطاء في قول مجاهد الغزالي: " فهل يظل لهيب الشمس قدرنا إلى ما لا نهاية؟"^(٦). وواضح أن المستفهم استطل مدة الاعتقال، واستبطأ مجيء الإفراج، وأعرب عن سأمته من الواقع الذي يعيشه خلف الأسوار، لكنه لم يخبر عن شيء من ذلك صراحة، بل دس هذه المعاني في طيات استفهامه.

والى التهويل خرج الاستفهام التالي، الذي جاء على لسان توفيق عزوز: " وما الحل إذا كفت الإدارة على الخبر ماجورا، ولم يعلم أحد بما حدث..؟"^(٧)؛ فالمستفهم "توفيق عزوز" يستهول المستفهم عنه "الحل"؛ لأن سلطة المعتقل تستطيع ببساطة أن تفرض على أخبار وحياة النزلاء ستارا حديديا لا يمكن اختراقه. هنا تجدر الإشارة إلى أن الكاتب يتناص، في الاستفهام الآنف، مع المثل الشعبي " اكف على الخبر ماجورا"،

(١) السابق، ص ٧٥.

(٢) نفسه، ص ٩٧.

(٣) نفسه، ص ٣٦.

(٤) الأسوار، ص ٣٦.

(٥) السابق، ص ١٢٢.

(٦) نفسه، ص ٤٨.

(٧) نفسه، ص ٤٧.

وأنة برغم سمة القصر التي تلف الجمل الحوارية فإن الحشو تسرب إلى الاستفهام الآنف؛ لأن جملة: " ولم يعلم أحد بما حدث " لم تضيف إلى دلالة المثل بعدا جديداً، ويبدو أن خوف الكاتب من خفاء دلالة المثل على بعض المتلقين الذين ليس لهم معرفة كافية بأمثال العوام، أوقعه في هذا الحشو. وبغض النظر عن مبعث الخوف، فإن المتلقي الذي أوكل إليه الكاتب سد الثغرات الدلالية المفتوحة عمداً، ومتابعة أقوال غير مسبوقة بأسماء قائلها، وقراءة رواية يتقاطع فيها السرد مع الحوار، والحوار مع المناجاة والمونولوج، لن يعجزه أن يفهم دلالة المثل: " كفت الإدارة على الخبر ماجورا"، ولن يكون بحاجة إلى زوائد مثل: " ولم يعلم أحد بما حدث" ولا سيما أن أمثال العوام إن لم تكن شائعة بلفظها ومعناها على السنة العربي أينما كان، فهي شائعة بمضمونها مع شيء من التحوير في لفظها. أيضاً تجدر الإشارة إلى أن مبنى المثل الشعبي تعرض لشيء من التحوير عبر عملية التناص.

وإلى التحريض خرج الاستفهام في قول خليل عبد النبي مخاطباً أمين سالم: " وما يمنحك من إطلاق رغباتك؟... " (١)؛ فالمستفهم لا يريد أن يعرف من أمين سالم أسباب عدم تحقق رغباته، بل يحرضه على الانتفاع بما طرأ على المعتقل من تغيير كان من ثماره أن " اختفت طوابير العمل، وطقوس التعذيب، ولحظات الخوف والقلق والتوتر " (٢) وهي تغييرات تهيء للمستفهم منه " أمين سالم " أن يطلق لرغباته العنان دون خوف، وتجعل الاستفهام أدل على التحريض منه على طلب المعرفة.

وإلى الاستمالة خرج الاستفهام في قول المأمور: " كيف حالك يا حلمي عزت " (٣)؛ ذلك أن حال المستفهم منه لا يعنى المستفهم " المأمور " في شيء، وإنما أراد المستفهم أن يستميل حلمي عزت؛ ليعرف منه اسم الذي حرص النزلاء على الصراخ، ولولا هذا الهدف لما استدعاه إلى مكتبه بدهاء، ولما دعاه إلى الجلوس على المقعد بدلاً من الجلوس على الأرض. هنا تجدر الإشارة إلى دور السياق في تعزيز دلالة الاستفهام الآنف على الاستمالة، وهذا الدور يتضح بجلاء عند نزع التركيب من سياقه والاكتماء بالنظر إلى السؤال والجواب، ففي هذه الحال يبقى الاستفهام حبيس دلالاته الوضعية على طلب العلم بما هو مجهول للسائل، وهي دلالة مجردة من الاستمالة.

ومن أساليب الاستفهام ما لا يمكن حمله على دلالاته الحقيقية. وأي حقيقة يمكن أن نحمل عليها تساؤل نزلاء عنبر ثلاثة: " ماذا يفيد الغنم إذا فقدت راعيها؟ " (٤) ونحن نعلم أنه ليس في المعتقل غنم ولا راع على التحقيق، وما الأغنام إلا كناية عن النزلاء، وما الراعي إلا كناية عن الأستاذ، وإنما أراد النزلاء بالاستفهام أن يحذروا من لا جدوى موت الأستاذ بسبب قرعة دبرت إدارة المعتقل نتيجتها سلفاً.

(١) الأسوار، ص ٩٦.

(٢) السابق، ص ٩٤.

(٣) نفسه، ص ٨٠.

(٤) نفسه، ص ٩٩.

ومن الأساليب ما لا يمكن حمله إلا على حقيقة معناه، كالاستفهام: "ما اسمك؟"^(١) الذي ورد غير مرة على أسنة المحققين.

وتخلصت بعض أساليب الاستفهام من الأداة، واعتمدت على المقام والتنغيم، ولا غرو؛ فإن "الاختيارات الأسلوبية لا تحكمها ظواهر اللغة الخالصة فحسب، بل تحكمها كذلك محددات المقام، ونعنى بها الخصائص التي تحدد الظرف الاجتماعي- المادي socio- Physical Envelop الذي سيق في إطاره الكلام؛ سواء أكان منطوقاً أم مكتوباً"^(٢).

ومن الاستفهام المؤسس على النغمة والمقام، ما جاء في الأنموذج التالي: "ضرب وهيب تادرس كفا بكف، وقال في غضب:

- ها هي المشكلة الحقيقية" أمين سالم مذنب أم بريء"^(٣).

فقد حذف الكاتب أداة الاستفهام من صدارة الجملة مستعيضاً عنها بالسياق والنغمة الصوتية الصاعدة التي تفيد الاستفهام، مجارياً في ذلك الاستعمال اللغوي المعاصر، الذي ألف الاستفهام بالنغمة الصوتية عوضاً عن الاستفهام بأحد أدوات الاستفهام التقليدية^(٤).

ويعتمد الكاتب على النغمة والسياق في إقامة استفهام يشف عن الرفض والحيرة، على نحو ما يلوح في الاقتباس التالي:

" قال وهيب تادرس في نفاذ صبر:

- الأستاذ رفض كل الحلول . . فهل يشير علينا بما يراه؟

قال:

- رفض القرعة خطأ .

- والخيانة ؟ . .

- التعلل بالخيانة خطأ.."^(٥).

(١) الأسوار، ص ٣٨. وانظر نماذج أخرى للاستفهام الحقيقي، ص ٥٤، ٦٤، ٨٣.

(٢) د. سعد مصلوح، في النص الأدبي "دراسات أسلوبية إحصائية" ص ٣٦: ٣٧، ط: الثالثة، عالم الكتاب، القاهرة، ١٤٢٢ هـ: ٢٠٠١ م.

(٣) الأسوار، ص ٢٣.

(٤) انظر، د. يوسف أبو العدوس، همزة الاستفهام بين المفهومين النحوي والبلاغي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الثاني، العدد الثاني، كانون الأول، ١٩٨٧، ص ١٧٠: ١٧١.

(٥) الأسوار، ص ٧.

إن جملة: " والخيانة" لم تسبقها أو تليها أداة استفهام، وإنما تستمد دلالتها الاستفهامية من نغمة المتكلم بها: " وهيب تادرس"، ومن إشارة السارد إلى نفاذ صبر وهيب تادرس، ومن الجملة الاستفهامية: " الأستاذ رفض كل الحلول . . فهل يشير علينا بما يراه؟" .

ومن الملاحظ أن بعض أساليب الاستفهام تكرر ذكرها على السنة المحققين وبعض النزلاء؛ أما ما تكرر على السنة المحققين فمنه: " ما هي المؤامرة؟" (١)، " أين زملاؤك؟" (٢)، " أين زملاء التنظيم؟" (٣)، وأما ما تكرر على السنة بعض النزلاء فمنه: " ماذا تريد مني؟" (٤).

إن تكرر هذه الأساليب يتسق مع طبيعة المكان " المعتقل"، ويوحى بإفلاس القائمين على التحقيق إذ يجعلهم بالببغاوات التي تكفي بترديد ما تلقنته أشبه.

ما أخلص إليه هو أن أسلوب الاستفهام يضاعف الإنتاج الدلالي للجملة الحوارية في الأسوار، ولو شاء الكاتب أن يعبر بالجمال الخبرية، عن المعاني التي عبر عنها بالجمال الاستفهامية، لاحتاج إلى تسويد العديد من الصفحات، مع ما يستتبع ذلك من ترهل يقلص قدرة الرواية على إغراء المتلقي العصري بالقراءة . هذه خلاصة .

الثانية: أن تسلط بنية الاستفهام على الحوار يعكس حرص الكاتب لا على تكثيف الجملة الحوارية فحسب، بل على جذب انتباه المتلقي، ودرء الملل عنه، وإثارة فضوله، ولا غرو؛ فالأديب " يوظف الاستفهام توظيفا فنيا للتعبير عن المعنى الذي يريد الإفضاء به، غير أنه يتوجه به غالبا إلى المتلقي لإثارة انتباهه، أو حفزه لقبول فكرة . . . بطريق تخلو من المباشرة، كما أنه يستخدم للتعبير عن الذات المبدعة حين تدهش من الأشياء ولا تستطيع الحسم تجاهها، وحين تواجه بالاختيارات، وتتردد أمام الموقف باحتمالاته العديدة" (٥).

الثالثة: أن الأسلوب اختيار، وانحياز الكاتب إلى أسلوب الاستفهام ينطوي على تفضيله بعض طاقات اللغة على بعضها في لحظة محددة من لحظات الاستخدام اللغوي، ويشف عن طريقة الكاتب في التفكير، وطبيعة انفعالاته، ونظرته إلى الأشياء وحكمه عليها .

الرابعة: أن أكثر أدوات الاستفهام انتشارا في حوار الأسوار هي الأداة " هل " التي استخدمها محمد جبريل خمسا وخمسين مرة . أما أقل الأدوات استخداما فهي " كم، متى " فمعدل استخدام كل أداة منهما لم يتجاوز المرة الواحدة، ولعل ضالة وجود هاتين الأدوات راجع إلى دلالتها الزمنية. وفي مكان خائق كالمعتقل، وبين نزلاء لم يعد

(١) تكرر في الأسوار، ص ٦٤، ٨٣.

(٢) تكرر في الأسوار، ص ٨٣، ٨٥.

(٣) تكرر في الأسوار، ص ٦٥، ٨٤.

(٤) تكرر في الأسوار، ص ٨٤.

(٥) انظر، د. عبد الفتاح عثمان، الأسلوب القصصي عند يحيى حقي، ص ٢٠٥ : ٢٠٦، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠ م.

يعنيهم تتابع الأيام والساعات والشهور والسنين، يصبح الاستفهام عن الزمن بالأداتين: (كم، متى) غير ذي جدوى.

الأخيرة: أن الاستفهام المفضي إلى استفهام آخر، يشف حيناً عن فتور الرغبة في استمرار الحوار، ويشف حيناً آخر عن حيرة النزلاء وعجزهم عن تقديم إجابات لما يلقي على أسماعهم من أسئلة. وعندما يكون السؤال: "ما هي المؤامرة؟" ويكون الجواب: "أي مؤامرة؟" فإن عجز المستفهم منه عن فهم مقاصد المستفهم وعن تقديم إجابة شافية عن الاستفهام، وكذلك استخفافه بالمستفهم، كل هذا يشكل جملة الناتج الدلالي الذي يوحى به التركيب.

٥- الخاتمة والنتائج:

يمكنني في نهاية هذا البحث أن أوجز، فيما يلي، أهم ما توصلت إليه من

نتائج:

أولاً- نتائج تتصل بالمؤلف:

١- يؤمن محمد جبريل بالتراسل بين الفنون؛ بدليل استفادته بعدد من التقنيات السينمائية، كالسيناريو، القطع والوصل، الفلاش باك، وكذلك استفادته بالحوار وهو- في الأصل- تقنية مسرحية أكثر من الاعتماد عليها، حتى إن مقاطع حوارية عديدة غدت بالسيناريو المعد لأفلام السينما أو العروض المسرحية أشبه.

٢- تأثر محمد جبريل، في استهلال الأسوار، بأحد تقاليد كتاب المسرح، وهو بدء الأحداث من نقطة تأزمها، وكانت نقطة التأزم التي انطلقت منها الأحداث مركبة من عنصرين: أحدهما معرفة الخائن "حلمي عزت" وبواعثه على الخيانة، ولماذا استهدف بخيانتته الأستاذ دون غيره من النزلاء ؟

والآخر: هو تنازع رغبات النزلاء حول تنفيذ نتيجة القرعة المشكوك في نزاهتها، أو إعادة إجراء قرعة نزيهة بغض النظر عن تصيب بنتيجتها، وهو تنازع بالغ الضراوة؛ لأنه لا يعدو كونه تنازعا حول الإقدام على الموت أو الفرار منه إلى الحياة.

ثانياً- نتائج تتصل بالنص:

١- يأتي الاستهلال في الأسوار مياينا لمألوف الاستهلال في السرد الروائي العربي حتى أوائل السبعينيات. إنه بدون أية تمهيدات سردية، يجد القارئ نفسه أمام خمسة اقتباسات، ومقطع حوار يناقش أزمة متفاقمة بسبب خيانة لا يعلم من أمرها شيئا.

٢- إن المباينة تمتد إلى مناطق عديدة من الأسوار، كتلك المناطق التي يشتبك فيها السرد بالحوار، أو الحوار بالمناجاة والمنولوج. هذا إلى أشكال التناسل المتعددة، كالاستدعاء بالاسم: "كامي"، والاستدعاء بالقول: "الدين أفيون الشعوب"، وتوظيف الأمثال الشعبية بعد تحويرها: "وماذا لو كفت الإدارة على الخير ماجورا؟" وأستخدامها كما تجري على أسنة العوام: "اللي مكتوب ع الجبين، لازم تشوفه العين"

إلى غير ذلك من أشكال التناص التي تجعل الأسوار إحدى طلائع الروايات العربية المنفتحة على غيرها من النصوص.

٣- وقد خلخت الأسوار الثنائية التقليدية التي تقسم الشخصيات إلى شخصية رئيسية تستأثر بكل الأضواء - تبني ألان روب جرييه وناتالي ساروط وكلود سيمون وميشال بوتور، الدعوة إلى موت البطل وتوزيع الأضواء، التي كان يستأثر بها في الرواية التقليدية، على بقية الشخصيات - وشخصيات ثانوية مجندة لخدمة البطل؛ فليس للأستاذ- برغم تأثيره الحاسم- ثمة امتياز على غيره من الشخصيات، بل إنه أقلهم كلاماً.

وبرغم كثرة شخصيات الرواية، فإن شخصية لم تنسخ أخرى، وقلما نجد شخصية غير نامية، بل إن نمو شخصيات مثل مجاهد الغزالي وحلمي عزت كان بالانقلاب المسرحي أشبه.

٤- وهناك ثمة تشابه بين مثالية الأستاذ في الأسوار و مثالية " الأب جوريو " عند بلزاك. كما أن طالب الطب " وهيب تادرس " في الأسوار يحمل من الضمير الحي وشجاعة المواجهة ما يذكرنا بطالب الطب " بيونشون " في رواية " الأب جوريو " .

٥- إن رائحة الوجودية تفوح في أرجاء الأسوار؛ فعيش النزلاء في خطر، وارتقابهم الموت، وتطلعهم إلى الحرية، واستعدادهم للتضحية من أجلها، والوعي الذي أنطق الصامتين وأسقط الممنوعات التي فرضتها إدارة المعتقل، كل أولئك من روائح الوجودية .

٦- هناك سمتان أسلوبيتان تميزان الجمل الحوارية في الأسوار، إحداهما: نزوع الجمل إلى القصر، والأخرى: غلبة أساليب الاستفهام. وكلتا السمتين تعبر عن ضيق الشخوص بالمكان وذ هولهم من هول ما يقع حولهم. وقد خرجت أكثر أساليب الاستفهام إلى فضاءات دلالية بعيدة عن استخداماتها الحقيقية.

ثالثاً: نتائج تتصل بالقارئ:

١- إن القارئ العادي يضطر، منذ العتبات الأولى للأسوار، إلى التخلي عن الكثير من التقاليد التي تربى عليها في قراءة النصوص السردية، وخاصة بعد تقليص مهام السارد، وتناقص العون الذي طالما قدمه إلى قراء الرواية التقليدية.

٢- ثمة وظائف جديدة يقوم بها قارئ الأسوار، مثل تقدير المحذوف من عناصر الجملة الحوارية، ومعرفة المتكلم من كلامه فيما جاء من الجمل غير مسبوق باسم المتكلم، والفصل بين الكلام المنطوق والكلام الصامت، بين الحقيقي من الاستفهام والمجازي، بين الاستفهام بالنعمة والاستفهام بالأداة.

٣- إن أشكال التناص، في الأسوار، تفرض على القارئ أن يتسلح بثقافة غير تقليدية؛ ليعرف مغزى انفتاح الرواية على غيرها من النصوص، ومغزى استدعاء شخصيات مثل " كامي " . ولو اكتفى القارئ العادي بثقافته التقليدية فلن يكون بوسعه - مثلاً - الاستدلال بمقولة " الدين أفيون الشعوب " على ماركسية المتحدث بها " سلامة القاضي " .

المصادر والمراجع والدوريات

أولا - المصادر والمراجع:

- ١ - ابن يعيش:
شرح المفصل، ط: عالم الكتاب، بيروت، د.ت.
- ٢ - أنجيل بطرس سمعان " الدكتور " :
دراسات فى الرواية العربية، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧ م.
- ٣ - حامد أبو أحمد " الدكتور " :
مسيرة الرواية فى مصر، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠ م.
- ٤ - رشاد رشدى " الدكتور " :
فن كتابة المسرحية ، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ م.
- ٥ - روبرت همفري:
تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة: د. محمود الربيعى، ط: الثانية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥ م.
- ٦ - رينيه ويلك - أوستن وارين:
نظرية الأدب، ترجمة: د. محيي الدين صبحى، ط: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧ م.
- ٧ - سعد مصلوح " الدكتور " :
فى النص الأدبى " دراسات أسلوبية إحصائية " ، ط: الثالثة، عالم الكتاب، القاهرة، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م .
- ٨ - شعيب حليفى:
شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧ م.
- ٩ - صلاح فضل " الدكتور " :
منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، ط: الثالثة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م.
- ١٠ - طه وادى " الدكتور " :
دراسات فى نقد الرواية، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩ م.
- ١١ - عبد الفتاح عثمان " الدكتور " :
الأسلوب القصصي عند يحيى حقي، ط: مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠ م.
- ١٢ - عبد الفتاح عثمان "الدكتور" :
بناء الرواية، ط: مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.
- ١٣ - عبد المحسن طه بدر " الدكتور " :
نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، ط: دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

- ١٤ عبد الملك مرتاض "الدكتور":
في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، العدد "٢٤٠"، الكويت، شعبان
١٩٤١٩ م. ١٩٩٨ م.
- ١٥ - محمد جبريل:
الأسوار " لحظات مصيرية " ط: الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
القاهرة، ١٩٧٣ م.
- ١٦ محمد يوسف نجم "الدكتور":
فن القصة، ط: الأولى، دار صادر، بيروت، دار الشرق، عمان، ١٩٩٦ م.
- ١٧ نبيل راغب "الدكتور":
موسوعة الإبداع الأدبي، ط: الأولى، لونجمان، ١٩٩٦ م.
- ١٨ - نبيلة إبراهيم "الدكتورة":
فن القص في النظرية والتطبيق، ط: مكتبة غريب، القاهرة، د-ت.
ثانيا- المراجع الأجنبية:
- ١٩- *J. Milton Cowan, Hans , Wehr. Macdonald and Evans Ltd ,
London , ٣ rd Ed. ١٩٨٠*
- ٢٠ -*Roger Caillois , G. Gruneau: le Reve et les sociétés
humaines , Gallimard , ١٩٦٧.*
- ثالثا الدوريات:
- ٢١ حميد لحمداني:
عتبات النص السردي، مجلة علامات، دورية يصدرها النادي الأدبي الثقافي
بجدة، العدد ١٢، شوال ١٤٢٣ هـ ديسمبر ٢٠٠٢ م.
- ٢٢ طه محمود طه "الدكتور":
القصة في الأدب الإنجليزي، مجلة القصة، السنة الأولى، العدد الثاني،
القاهرة، فبراير ١٩٦٤ م.
- ٢٣ فرانسوا موريالك:
الروائي وأشخاص روايته، ترجمة: عادل الغضبان، مجلة الكتاب، ديسمبر
١٩٥٢ م.
- ٢٤ يوسف أبو العدوس "الدكتور":
همزة الاستفهام بين المفهومين اللغوي والبلاغي، مجلة مؤتة للبحوث
والدراسات، المجلد الثاني، العدد الثاني، كانون الأول ١٩٨٧ م.