يمنى العيد
الجامعة اللبنانية

جماليّة المكان والحنين الى المدينة المفقودة

بدايةً، أجد من المفيد الإشارة إلى أنّ دلالات المكان لم تكن موضوع اهتمام في النظرات النقديّة القديمة، ولم تكن العلاقة بالمكان معياراً مُعتَمَداً في تقويم النصوص الأدبيّة وتمييز جماليّتها. وغياب هذا المعيار يُحيل على بنية ثقافيّة ـ تاريخيّة تحكم مفهوم الأدب في علاقته بالعالم.

ففي المفهوم الأرسطي، مثلاً، اعتُبر المَنْظَر المكاني، المسرحي، جزءاً تزيينيّاً، خارجيّاً، أيْ مجرّد وسيلة لفعل المحاكاة. وأُدرج هذا الجزءُ في المرتبة الأخيرة من سلّم الأجزاء الستّة التي تتركّب منها المأساة[1].

لم تكن دلالات المكان، في نظر أرسطو، عنصراً من عناصر تكوين الحكاية. ذلك أن الإثارة الحسيّة ـ التخييليّة لدى المشاهد، ارتبطت عنده، وبشكل أساسي، بـ الخرافة (الفعل)، وبما تولّده الأحداثُ من تحوُّل وتعرُّف (إلى الخطإ)، وبما تثيره المعرفةُ من مشاعر الرحمة والخوف التي تؤدّي بدورها إلى التطهُّر.

إنّ شعرية المأساة عند أرسطو، وكما هو واضح في كتابه التنظيري **فن الشعر**، مَنُوطَة بـ المحاكاة التي تتمّ بوساطة أشخاص يفعلون. وهذا معناه ردّ الجماليّة إلى الفعل، وإلى مهارة أدائه، أي إلى الفاعل (الممثِّل). أو لنَقُل إنّ هذا معناه ردّ الجمالية إلى الحكاية بما تعنيه من أحداث وأشخاص، لا إلى الخطاب.

نحن هنا أمام جماليّة لا تشكّل العلاقةُ بالمكان مقوِّماً من مقوِّماتها، ولا نجد لدلالة المكان دوراً فيها. وهي، من حيث هي كذلك، تُحيل على بُنية ثقافيّة تنقل الفنَّ من التجريد المثالي (الأفلاطوني) إلى الوقوف أمام مرآة الذات الاجتماعيّة (أرسطو): لقد أناط أرسطو بالمسرح دوراً أخلاقيّاً مباشراً، وأَسْند إلى الفعل البشري مهمّةَ التغيير الاجتماعي، الأمر الذي يفسّر تنظيره لجماليّةٍ قوامُها الحكاية (الخرافة) التي تتمّ بوساطة أشخاص يفعلون، أو يتحوّلون إلى مجرد وظيفة لنموّ الفعل الدرامي، وذلك على حساب الخطاب واهتمام لغته بهيئة الشخصيات وعلاقاتها بمحيطها، وبمستويات كلامها..

أما بالنسبة إلى العرب القدامى، فإنّ تنظيراتهم ركّزتْ على المعنى من حيث هو المرجعي الموروث. الشعرية هنا هي بلاغةُ بيان المعنى هذا، على أساس مقاربته، أي محاكاته بهدف التوصيل. وهذا هو شأن الرسالة المقدّسة التي وُضع الموروث الشعري (الجاهلي) موضعها، إذ بِلُغَة هذا الموروث الشعري جاءت الرسالة الدينيّة.

إنّ عمود الشعر العربي، كما حدّده المرزوقي[2] في مقدّمته لشرح **حماسة** أبي تمام، وضع قواعد هذه الشعرية، فنصّ على شرف المعنى، وعلى المناسبة في الاستعادة، وعلى المقاربة في التشبيه. أي نَصٌّ على المطابقة بين الدوالّ ومدلولاتها (المعاني) الموروثة[3].

لقد أُهملت العلاقة الجماليّة بالمكان التي تمثّلتْ في صور الشعر العربي. إذ نُظر إليها كعلاقة خارجيّة، خالية من هذا الارتباط الذاتي، الحميمي، الدافئ التي انطوت عليه، ومن هذه الإيحاءات المشاعريّة المنسوجة بها. وهكذا أُدرجت قصائد عدّة، مثل: «فتح عمّوريّة» لأبي تمام، و«شمس الأصيل» لابن الرومي، و«بركة المتوكّل» للبحتري... في فن الوصف، واعتُبر المكان مجرّد إطار تزييني وأُهْمِل كعنصر من عناصر الشعرية.

وهكذا، لم توضعْ دلالاتُ الحنين التي تألّق بها الشعرُ العربي في الجاهليّة، موضعَ تقويمٍ جماليّ، ولم تُعتبر عنصراً من عناصرِ شعريّةِ هذا الشعر، إذ اعتُبر الوقوف على الأطلال مجرّد مدخل إلى أغراض أخرى.

---

١ ـ تتركّب المأساة، حسب أرسطو، من ستّة أجزاء، هي: الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد. وأهم هذه الأجزاء، في نظره، هو الخرافة [الأفعال]، إذ لا توجد مأساة، كما يقول، بغير فعل. أما المنظر المسرحي فهو، كما يرى، من التزيينات التي يحتلّ النشيدُ فيها المقام الأول. راجع كتاب **فن الشعر**. ترجمه عن اليونانيّة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط.٢، ١٩٧٣، ص ٢٠ و ٢٢.

٢ ـ راجع: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، صاحب **شرح ديوان الحماسة** ج ـ ١ ـ ص ٩. تحقيق أحمد أمين عبد والسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ط ١ القاهرة ١٩٥١.

٣ ـ للتوسّع في مفوم المطابقة عند السكاكي، راجع كتابه: **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط.١، ١٩٨٣، ص ٣٢٩.

وعندما سخر أبو نواس ممَّنْ وَقَفَ واستوقَف، و«ممن»» بكى واستبكى على الأطلال، رَدَّ النّقادُ، في معظمهم، هذه السخريّة إلى شعوبيّة أبي نواس، وأدرجوها في مجرّد صراع إديولوجي بين القديم والحديث، ولم يردّوا هذه السخريّةَ إلى حقيقتها، أي إلى كونها صراعاً بين شعريتين:

- شعريّتهم القائمة بالمعنى الموروث وشرفه.
- وشعريّته المرتكزة إلى واقعٍ مكاني غير منفصل عن زمنه الاجتماعي.

إنّ جماليّة الشعر النؤاسيّة هي، حسب مصطلح باختين (Chronotope)، جماليّةُ التعبير الأسلوبي عن علاقة المكان بزمنه التاريخي الخاص. المكان هنا فضاء، زمني معيش ومتغيّر، وجمالية المكان بهذا المعنى هي جماليّةٌ ذاتُ بعدٍ مأساوي ناتجٍ عن صراع يحكم المكان في زمنيّته. إنها جماليّة الاختلاف القائم على صراع بين الثبات والتحوُّل، بين القديم المقدّس والحاضر المتغيّر، والمتمثَّل - عند الشاعر في تجربته الشعرية الفرديّة - في صراع بين ما في قدحه من خمرة يحرِّمُها المعنى الشريف (المرجعي الموروث) وبين نشوة أثيرية تحرّر روحَه من قيود زمنه، وقد تغيّر واقع المكان، أو الفضاء المعيش، (بغداد/البادية) واختلفت جماليّةُ العلاقة به.

يمسّ هذا الصراع، عند الشاعر، سؤالاً وجودياً، هو سؤال العلاقة بين الحياة والموت، أو بين حياة تموت في ثباتها المكاني - الزماني، وحياةٍ تولد في تحوّلها التاريخي، فتولِّد جماليّةَ علاقتها الشعريّة بالمكان.

نحن هنا أمام مفارقة قائمة بين الشعرية التي انبنى بها النصُّ الشعري العربي القديم، وبين المنظور النقدي العربي القديم لهذه الشعرية. وقد لا تكون المفارقة قائمةً بين التنظير الأرسطي القديم وبين النصوص (أو العروض المسرحيّة) التي شكّلتْ مادّةَ هذا التنظير؛ ذلك أن شعرية هذه النصوص كانت، كما أشرنا، شعريّة الحكاية بما تعنيه من فعلٍ وظيفتُهُ هي أن يؤدّي إلى التعرُّف والتحوُّل، ولم تكن العلاقة بالمكان من مقومات شعرية هذه النصوص. وقد لا تكون هذه المفارقة قائمةً بالنسبة إلى النقد الغربي الحديث الذي عَرَفَ، في علاقته بنصوص الأدب الغربي الحديث، انعطافة هامّة تعود من جهة إلى نشوء فن الرواية، وتعود من جهة ثانية إلى تطوُّر العلوم والمعارف التي تخصُّ دراسة اللسان واللغة والمضامين والأشكال... والتي أفادت منها، نوعيّاً، الدراسةُ النقديّة الأدبيّة، وفتحت مجالاً للتنظير لجماليّة المكان في بناء عالم الرواية المتخيّل. فالنقد هنا كان يتوفّر على ما يخوّله النظر في متغيرات الرواية الجمالية.

*

واليوم تزداد هذه المفارقة تعقيداً، فيما يخصّ علاقةَ النقد العربي بالنصوص الأدبية العربيّة، وخاصّة الروائية، وذلك لسببين:

الأول يعود إلى القطيعة المفهوميّة بين التراث والنهضة، وإلى كون النقد العربي الحديث يستعير أدواته النظريّة، وهي استعارة تندرج في مثاقفة تطرح أسئلة عدّة تخصّ الهوية والانتماءَ وعلاقةَ الأنا بالآخر. والثاني يعود إلى الأهميّة التي يشغلها المكان في الجماليّة الروائيّة بشكل عام، وفي الرواية العربيّة بشكل خاصّ.

نعيش في الرواية العربية زمنَ فقدان البيت الأليف: زمن الحروب والاحتلال والتهجير والنفي، فتتقدَّم الذاكرةُ علامةً جارحةً على معنى ذلك الفقدان

بشكل عام، لأنه لا رواية بلا مكان. وبشكل خاص، لأننا، نحن أبناءَ هذا المشرق العربي، نعيش في زمن تطوُّر الرواية العربية (كجنس أدبي)، زمناً خاصاً، هو زمن فقدان المكان، أو زمن فقدان البيت الأليف: زمنُ الحروب التي تخرّب وتهدم، وزمنُ الاحتلال الذي يغتصب الأرض وما عليها، وزمنُ الهجرة والتهجير، وزمن النفي السياسي عن الأهل والوطن ... ولعلّ هذا أو بعضه يفسّر ميل العديد من الروائيين العرب إلى رواية المكان، رواية المدينة المفقودة. كأن ما يَمّحي ويُفقَد يبنيه المتخيّلُ، أو كأنّ الذاكرة المهدَّدة بالنسيان تلوذ بالكتابة لتنجو ببيتها، بذاتها وبحقّها في الوجود.

هكذا تجدنا أمام:

- رواية يزداد اهتمامُها بالمكان.
- ونقدٍ عليه أن يعيد إنتاج أدواته.

من أجل تجاوز هذه المفارقة، مِلْتُ إلى الأخذ بالفكرة القائلة بالطابع الكوني للمعرفة. وهي فكرة لها، في موقفي منها، معنى الضرورة لكل تقدُّم. كما ملتُ إلى أن ينطلق البحث من النصوص الأدبية (الروائية) العربية نفسها.

*

إنّ للنظريّة، أو لمنظومة المفاهيم، بحُكم نهوضها على المستوى النظري المجرّد، طابعاً كونياً، أي ما يسمح بإعادة إنتاجها، أي ممارستها على النصيّ بغيةَ إثراء النظريّة، أو فتحها على إمكانيات إثرائها، وربما تحديثها، أو نقضها.

ومن هذا المنطلق أشير إلى ثلاثة أشكال تخصّ جماليّة المكان في الرواية العربيّة الحديثة:

١ ـ الشكل الأول يُكوِّن تيّاراً عَرف تألُّقَهُ مع الرواية العربية الواقعية في الخمسينات والستينات، ويجد أمثلته عند نجيب محفوظ في **الثلاثية** ١٩٥٦ ـ ١٩٥٧، وعند عبد الرحمن الشرقاوي في **الأرض** ١٩٥٤، وعند توفيق يوسف عوّاد في **الرغيف** ١٩٣٩، وعند حنّا مينة في معظم رواياته.

ولسنا بحاجة إلى القول بأنّ جماليّة المكان في الرواية الواقعية العربية تحيل على مفهوم ميشال بوتور للمكان[١] بما يشتمل عليه المكان من أشياء (كالأثاث)، وبما يرمز إليه الفوق والتحت والهنا والهناك... علماً بأن هذه الأشياء والرموز لم يكن لها في الرواية الواقعية العربيّة ما كان لها في الرواية الواقعيّة الغربيّة، روايةِ القرن التاسع عشر عند بلزاك وزولا، من تفصيل وتشعيب في الوصف. وهذه الأشياء والرموز، وإن كانت من حيث المبدأ تمارس الوظيفة نفسها ـ وظيفةَ توليد الإيهام بواقعيّة عالم الرواية، وبالتالي بحقيقتها ـ، فإنّ هذه الوظيفة تختلف في دلالتها، لأن الدلالة ترتبط بمظاهر الحياة الاجتماعيّة المحليّة[٢]، أي بمرجعي ثقافي خاصّ.

٢ ـ الشكل الثاني، في اعتقادي، لا يُشكِّل تيّاراً، وإن كان يُحيل على أكثر من تجربة. ذلك أنّ التجربة التي تعلنُه تبقى فرديّة، ومتميّزة في الرواية العربية الحديثة. إنها تجربة الروائي الليبي إبراهيم الكوني في روايته **المجوس**[٣] (ومن الروايات التي تحيل عليها تجربة الكوني، أذكر رواية **فساد الأمكنة** لصبري موسى).

إنّ الحكاية التي ينبني بها خطابُ الرواية الواقعيّة، باعتبار الفعل أو الحدث، تتراجع هنا لصالح المكان، باعتباره هو ذاته الحكاية. إنّ فضاء الرواية هو الصحراء، والجمالية هي جماليّة خطاب ينسج دلالات عالم هذه الصحراء: عالم تتحكّم فيه، وتكوِّنُهُ، قوى الطبيعة.

إنّ الطبيعة في الصحراء هي التي ترسم حسابات الناس لا العكس (ج١، ص ٩٧)، إنها الفاعل الأول والحقيقي في صناعة الإنسان. ولأنها كفاعل هي الأقوى، فإنّنا نجد أنّ الجانب اللاشعوري هو الذي يربط الإنسان بالطبيعة، بحيث تصبح العلاقة بينه وبينها علاقة سحريّة:

يتماهى الراوي (المؤلِّف الضمني)، كمنفيّ عن الصحراء، مع الطبيعة ـ المكان. يبدو كالنجم المعلّق بين السماء والأرض،

يهوي النجم، فتعلو الأصوات بقراءة تمائم الأسلاف.

يتشكّل عالم الصحراء الروائي بفضاءات سحريّة، مسكونة بالجنّ، وبالخارق والعجيب. هكذا يركّب أُناسُه الريحَ، وينصتون إلى «النذير الخفي»، وتتردّد لغة الجنّ على الآذان، ويتمنّى الواحد أن يكون حبّة رملٍ كي لا تشقّه شحنة من البروق (ج ٢، ص ١٢٣).

ولئن كان من صراع، فهو لا يمارَس كعلاقة اجتماعيّة، بل كعلاقة بين الحب والذهب، وباعتبار هذه العلاقة ذات قدرة على الكشف عن سرّ الحياة ومغزاها. تقول الأميرة: «لم يبق للمخلوق إلاّ أن يحاكي الخالق». ومحاكاة الخالق في عُرْفها تتمثّل في بعث «واو» (المدينة) وفتحها بالتجارة، ففي التجارة «سرّ الحياة»؛ التجارة تبادل و«التبادل هو الحياة» (ج ٢، ص ٢٢٩).

ويقول «آخا»: إذا «كانت المحاكاة هي شهادة تَعلُّقه [أي الزنديق] بالأصل السماوي فإنه زيّفها عندما سمح لغول الجشع أن يقوده في التبادل ليتّخذ من الذهب عملةً للتعامل بدل الحب. علّمتنا الصحراء أن الإنسان لا يحتاج إلاّ إلى الحب إذا أراد أن يخلّد الذكر والنوع» (ج ٢، ص ٢٣٠).

---

١ ـ انظر: Michel Butor: **Essais sur le roman**. Paris, Gallimard, 1969.

٢ ـ بشأن ارتباط دلالات المكان بمظاهر الحياة الاجتماعيّة في الرواية العربيّة، راجع: سيزا قاسم في كتابها: **بناء الرواية. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، دار التنوير، بيروت، ط.١، ١٩٨٥، ص ١٣٩ ـ ١٤٣.

٣ ـ **المجوس**، لابراهيم الكوني، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٩٢. وسأكتفي بذكر رقم الصفحة في متن الدراسة.

ولا خلاص في البعد عن المعشوق، هذا هو «شرع الصحراء» (ج ٢، ص ١٧٨)، و«سرّ التبادل الإلهي» (ج ٢، ص ٢٣١).

على هذا المستوى تستقيم الحياة في الصحراء وتتوازن. هكذا نشهد تحوّلَ «واو» مدينة التجارة أطلالاً في نهاية الرواية، أطلالاً بقيت قائمة، كشاهد «لأكثر من قرن، ثم جرفتها السيول الشهيرة» (ج ٢، ص ٣٣٥)، وأُزيل معبد الذهب، امّحى من الصحراء الوسطى، وفي الصندوق المتروك لم يجد الدرويش الذهب؛ كان قد انطفأ ومكانه قماش مسجّى، هو كفن، يكفي، كما يقول، «لنا جميعاً» (ج ٢، ص ٣٥٠ ـ ٣٥١).

عالم الرواية هو عالم المكان وأشيائه المشحونة بقوى الخلق الأولى. كأنه المكان البدئي للخليقة، وعناصرُه هي العناصر التي بها كانت الأرض: فالريح (الهواء) ترسم الجهات، والرمال (التراب) المتحرّكة تغيّر باستمرار معالم المكان، وتعيده أبداً إلى شكله الأول، المتماثل بذاته والضائع في تشكّله المستمرّ. والشمس الملتهبة (النار) علامة على المغلق والمفتوح، العتمة والنور، الدخول إلى التجاويف والهيام في الفلوات تماهياً مع الطبيعة وامتلاكاً لأسرارها. أمّا البئر (المياه) فهي محور لا يستقيمُ عَيْشٌ بدونه، لذا تنهض حوله مشاعرُ الحب والعداء، ويتّخذ الصراع أشكالاً يختلط فيها البشري بالأسطوري.

وهكذا، فحين تهبّ الريح، تجدنا، من جهة، أمام مشهد لتناوب الشباب فوق فوهة البئر «كأنهم قرّروا أن يحموا فم البئر بأجسادهم بدل ألواح الحجارة» (ج ١، ص ٩٧)، وتجدنا، من جهة ثانية، أمام قبيلة النجوم التي تطلق «شهباً تمزّق الأرض تحفر الآبار والينابيع من جديد» (ج ١، ص ٩٥).

ويمكن القول، بالنسبة إلى هذه التجربة، إنّ الحكاية التي كان ينبني بها خطابُ الرواية الواقعيّة العربيّة قد تراجع مع **المجوس** لصالح خطاب تبني دلالاتُه فضاءَ عالم الصحراء بما في هذا العالم من كائنات أسطوريّة، وبما هو عليه إنسانها من ميل إلى السحر والخرافة، وبما تتحكّم في مصيره من قوى طبيعيّة وفوقيّة ترفض أن تنسحب، أو تترك متخيّلها المسكونَ بعشق الحياة الأزلي إلى وهم الذهب الفاني.

تتبدّد الحكاية، في هذه التجربة، في خطاب دؤوب على رسم صورة المكان في واقعيّته الأسطوريّة، لكنها صورة تنفذ إلى مدلولات الكون في أبديته. هكذا يحوّل الخطابُ، بانتظام دوالّه، الحكايةَ إلى مكانيّةٍ هي نسقٌ روائيٌّ متميّز بجماليّته، نسق يعيد إلى القراءة ذاكرةَ ثقافةٍ خاصة تهدّدها الحضارةُ الأخرى بالغياب وبالموت.

٣ ـ أما الشكل الثالث، فهو الذي تتميّز جماليّتُهُ المكانيّة بدلالات الحنين إلى المدينة المفقودة، ونجد نموذجه في رواية **نجوم أريحا** للروائيّة الفلسطينيّة ليانة بدر[١].

فهذه الرواية هي من أكثر الروايات العربية احتفالاً بالحنين إلى المكان، أو هي من أكثرها قدرةً على التعبير عن هذا الارتباط الداخلي ـ النفسي بالمكان الأوّل: المأوى المنتمي إلى الجذور (بيت الجدّ في الرواية)، أو البيت الأليف، حسب مصطلح غاستون باشلار.

يجد الحنينُ هنا علّته في فقدان المكان بشكل قسري، أو في ضياع بيت الراوية (الكاتبة الضمنيّة) الذي خرّبه الإسرائيليون بعد أن احتلّوا المدينة وشرّدوا أهلها.

الذاكرة، عند من يروي بضمير الأنا ما يشبه السيرة الذاتيّة، وسيلةُ استرجاعٍ للبيت المفقود، للمدينة والحيّ والحائط، لكلّ الأمكنة الأليفة بعد أن غدت الراويةُ دون أي مكان، «دون... أي شيء» (ص ١١).

والحنين ألم تبثُّ فيه الذاكرة متعةَ التذكّر، إذ ترسم للعالم المفقود صورةً متخيّلةً هي المرجعيُّ المُستعاد.

يوقظ الحنينُ ذاكرةَ الصوت المغيَّب في بُعد المسافة، في الحدود المُستحْدَثَةِ والمفروضة، في الجدار وقد غاب خلفَه عالمُ الطفولة، الذي رعى جسد من تروي وصاغ روحها. ويحيي العالمَ المطمور تحت أنقاض زمن ما زال يهدمُه الغاصب.

---

١ ـ صدرت عن دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٣. وسأكتفي بذكر رقم الصفحة في متن الدراسة.

ترتقي ليانة بدر بهذا الحنين إلى جماليّة روائيّة في الأسلوب، مُرتكزُها الحقُّ الصارخ، المعجون بمرارة الوضوح المزدوج: وضوح الانتماء، انتمائها إلى المدينة، ووضوح اغتصاب هذه المدينة. والحنين بهذه الجماليّة مختلف، خاصّ ومميّز لأنّ المرجعي صار في الذاكرة لا كما تصير كلُّ أزمنة الحياة وفق سنَنِها الطبيعية، أو وفق مضيّها في الزمان (وفق ما هي عليه صورة الحنين في جماليّة المكان عند غاستون باشلار)، بل بدوافع الاستبدال والمجيء بأناس ليأخذوا المكان من أصحابه. أي أنّ البيت الأوّل صار في الذاكرة بدوافع التشويه لمعاني الواقع والتاريخ: فلقد انتقل عالم الطفولة إلى ذاكرة الراوية فوق أنقاض مأواها الأليف، وفوق ضحايا هم أهلُها وأصدقاؤها وأناس مدينتها. انتقل بكلامٍ حبرُهُ من دم وحجارةٍ وأكباد... والراوية إذ تحكي، أو تأتي بالكلام إلى كتابة روائية لها جماليّةُ الشعر ومعنى الحقيقة، إنما لتعبّر، لا عن حق فحسب، بل عن حنين البشر للعيش في قواقعهم الأليفة أيضاً.

العالم المفقود هو، في **نجوم أريحا**، أكثر من أرض ووطن وزمن يمضي. إنه الناس حين تجمع بينهم الأرضُ وتَنسج علاقاتِ الألفة والحياة في دمائهم. ولأن الأمر كذلك، فإنّ لغة الرواية تتشكّل بعيداً عن المباشرة السياسيّة، عن الموقف الفجّ ولغة المحاكمة التي تلازمه. وتتقدّم الذاكرة سبيلاً مريراً لاستعادة هذا العالم المفقود. تتقدّم علامةً جارحةً على معنى ضياع المكان، ومصدرَ مكابدةٍ في الجسد لحقيقيٍّ شَفَّ حتى غاب. ربما لهذا السبب تشير الراوية إلى الذاكرة كي تذهب عنها، تطرحها بجماع كفّها لتنسى، ولتبحث، كما تقول، «عن الشيء الذي يُسمّى بالحقيقة» (ص ١٨).

في البحث عن هذا الشيء الغامض تحاكي الذاكرةُ كرةَ الثلج التي يبتَرِد بها الحنينُ، لكن ليلسع بحقيقته، أو تحاكي مخزوناً تغرف منه الراويةُ عناصرَ متنوّعةً، وتركّب منها، كما تقول، «وصفة شعبية للاستطباب» (ص ١٨).

لا ينطفئ الحنين في **نجوم أريحا**، لكنه، وقد أوقَد الحياة في عالم المكان، وأنبَت زمنه في الذاكرة، ورسّخ معنى الهوية المتشبّثة بذاتها والمعرّضة للنسيان في منفاها، يُبدع بالحرف عالمه المفقود، ويصل في نهاية الرواية إلى إضاءة النجوم وإسقاط الحاجز بين المتخيَّل والواقع، بين عالم تستعيده الذاكرةُ ويبنيه الشعرُ، وعالمٍ عاشه الجسدُ وأسكنه في خلاياه. وتنتهي الرواية بصورة الوالد الميت. نراهُ «يتحامل على شَلَله ويرمّم جسده ويحاول الحركة: ينهض، ينهض» (ص ٢٣٧). ينهض مَنْ مات كما البيت المهدّم، كما الزقاق، كما الناس الذين تشرّدوا، كما عروق الياسمين في الأصص القديمة. يرفع مَنْ مات وتَهَدّم ونُفِيَ، ظهرَه، يرفع كتفَه، رقبتَه، رويداً، رويداً كما الزمنُ في الذاكرة، كما المولودُ في الحياة، ينهض ليستعيد بيت الجدود. يقوم الوالدُ الميتُ «كي يتطلّع إلى المنظر فيما وراء النافذة، إلى كل ما بَذَرَتْه فينا أريحا من عناصر وذرّات ذابت في فيض أجسادنا» (ص ٢٣٧).

الحنين إلى الوطن والمنفى

سوزانه اندرڤيتز Susanne Enderwitz ـ جامعة برلين

يصور إدوارد سعيد في أحد كتبه الحديثة، «الثقافة والامبريالية»، بدويّ الثقافة المتنقلَ على انه النموذج المثالي في أزماننا ما بعد الحداثية. فبدوي الثقافة هذا المتحرر من القيود الإقليمية والعائلية قادر ايضاً ذهنياً على عبور الحدود بالمعنى الدقيق للكلمة. وجنباً إلى جنب مع هذه الفكرة فإنّ المنفى: الغياب الإجباري عن الوطن، يكتسب معنى جديداً اكثر ايجابية. وعند هذه النقطة فإنّ إدوارد سعيد يخرج على احد الأنماط التقليدية في الأدب العربي منذ بدايات هذا الأدب وحتى الآن كما في سائر الميادين الأدبية (في الشعر، والأدب، وكتب الرحلات تحديداً على سبيل المثال لا الحصر). وعلى امتداد تاريخ الأدب العربي ظل «الحنين إلى الوطن» وما زال ينطوي على معنى ايجابي، في حين كان «الاغتراب» يحمل معنى سلبياً.

وبهذا المعنى فمن المؤكد انّ «الحنين» يشكل نمطاً بدئياً لأنه مرتبط ارتباطاً لا انفصام فيه بمفاهيم الإخلاص والثبات والشرف او الصدق والأمانة. اضف إلى ذلك انّ كتّاب الأدب الكلاسيكيين العرب يعبرون عن إيمانهم بانّ «حنين المرء إلى وطنه» إنْ هو إلا نزوع عام وشامل لدى سائر البشر.

ليس الأدب العربي الحديث ـ والأدب الفلسطيني وادب المهجر تحديداً ـ إلا ادبَ منفى بمعنى من المعاني. غير انّ السؤال المبدئي يبقى متركزاً على مدى استمرار وقوع هذا الأدب تحت تاثير الفهم التقليدي للحنين الى الوطن، فهُم الأنماط الأكثر قدماً من الشعر إضافةً إلى الأدب الخالص والمتطور في البلاط العباسي. ويبدو انّ الأخير يؤدّي دوراً في المزاوجة الحديثة بين الحنين إلى الوطن والحب العاطفي، ويتجلّى ذلك بوضوح في شعر محمود درويش.

كأنّ أريحا الذائبة في الجسد يصوغُها الجسدُ من جديد، بالكتابة يُعلي بناءها في المتخيّل فتولد فيه حارّةً، نديّة، قريبةً من القلب. الذاكرة تُضيء نجوم المدينة بكل روائح العيش التي داستها جزمةُ المحتلّ وغطّاها سواد رصاصه. ومن ليل الحنين، وعتمة الغياب في ذاكرة ليانة بدر وبقلمها، تولد أريحا، تشعّ نجومُها من جديد. وبهذا الحنين تبدو العلاقة بالمكان خاصّة، وحميميّةً وعميقة، لأنها علاقة يعانيها الجسد وتكابدها الروح.

في الفصول الأولى يتمثّل السرد في صوت يبحث عن عالمه المفقود، ويحاول استعادته بذاكرة حسيّة، هي ذاكرة الشمّ واللمس والصورة التي تحفظها العين. ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا بأنّ الرائحة التي تختزنها حاسّةُ الشمّ هي الأبرز في الرواية. فالرائحة هي كيمياء العلاقة التي لا تقوى على تبديدها المسافاتُ، ولا يَحُول الزمنُ دون استمرار تواصلها مع العالم المفقود. إنها العلامة الأبرز التي تلوذ بها الذاكرة لتبعث الحياة في عالم الرواية:

- رائحة القهوة العربية الممتزجة مع النحاس الأصفر (ص ٢٣).
- فَوَحانُ رائحة الصابون النابلسي في أرض الدار المكشوفة (ص ٢٣).
- رائحة المهلبية (أو الهيطليّة) المخلوطة بماء الزهر (ص ٢٣).
- روائح خشب الأبواب التي ضاع لونها (ص ٣٧).
- رائحة الحلوى هي الأجمل في اختلاطها مع أريج صابون الغار (ص ٣٧).
- عبق عفونة تحملها عصور ماضية (ص ٣٧).
- رائحة اللبن المعجون بالقش والتراب (ص ٦٤).
- رائحة البيلسان من غصون تهطل بموازاة النافذة قرب السرير (ص ٦٤).
- رائحة النباتات في الأصص وعرائش الياسمين (ص ١٩١).
- روائح الشعر والبشرة (ص ٦٢).
- زهرة الفلّ في يد الأب المريض يطلع نسغها وينتشر برائحة هي ماء الحياة (ص ٢١٣).
- رائحة الأب ذاته التي تشبه الصمغ على سرير المستشفى (ص ٢١٧).

هي الرائحة تسكن الجسد، تتضوّع بها خلاياه، يحتضنها الحنينُ محسوسةً داخل الروح. الصور الشعرية التي تنظّم الخطابَ الروائي وتبني عالمه في **نجوم أريحا**، ليست صوراً ذهنية، أو من بلاغة المحاكاة، بل هي صور تعانيها النفسُ وينبض بها القلب وتنسجها مهارة الكتابة الروائية. وهي، بلغتها الشعرية المجنّحة، لغةُ معرفةٍ أيضاً تصوغها التجربةُ المعيشةُ وتصفّيها أسنّةُ المعاناة وقساوةُ الجروح.

تنطوي لغة المعرفة هذه في **نجوم أريحا** على جدل المرئيّ والغائب، وعلى حوار المعاني المطموسة: معاني التاريخ والواقع. تتركّز لغة الشعر على الـ «أنا» وهي ترنو إلى الحقيقيّ وتعي سبيل استقامته، فتقول: «أضعتُ شيئاً من ذات نفسي هناك [أي في أريحا] ولن تستقيم الأمور إلاّ بالعثور عليه» (ص ٥٢).

«أنا» تخاطب «أنا» وتراها في مرآة ذاتها فاعلة («أَضعتُ»). بهذا، يمكن القولُ بأنّ اللغة الشعريّة في الرواية وجماليّة صُوَرها ليست جماليّةَ غوايةٍ أو تواطؤٍ يُضمره المتخيّل الروائي أحياناً، بل هي جماليّة البحث عن هذا الشيء الذي أضاعته الأنا من ذات نفسها. وبهذا أيضاً يمكن القول إنّ جماليّة الحنين إلى المكان هي جماليّةُ استعادةِ الذات والهويةِ ومعنى الانتماء.

في البحث عن المكان الضائع باعتباره استعادةً للذات والهوية ولمعنى الانتماء، ترسم الكاتبة، في الفصول الأولى من روايتها، فضاءَ عالمٍ عاشته الراوية، فتحكي:

- عن أيام الطفولة والذهاب إلى القدس القديمة، إلى بيت عمّتها التي تطعمها «فقّوساً محشوّاً وغارقاً في اللبن الجميد» (ص ٢١)، بيتٍ كبيرٍ وقديمٍ «له قمرات مدوّرة، بسقوف تتقاطع فيها الأفاريز منحنية إلى الداخل، ومُزدانة بجامات بللّورية» (ص ٢٢).

- عن الخروج من بوابة «الدار الكبيرة» نزولاً من عقبة المفتي إلى الأزقّة المتلئة «ادراجاً»، ثم الهبوط عن طريق «درب الآلام» والعبور من تحت الشناشيل الخشبيّة المخرّمة، ثم الانحدار إلى باب العمود ومنه إلى خارج السور حيث الباص «الذي نستقلّه بقرشين لكلٍّ نَفْس ذهاباً وإياباً» (ص ٢٣).

إنّها معالمُ وتفاصيلُ تبني حضورَ ذاك العالم في «الزمكان»، وتشير إلى دفترِ توثيقٍ غنيٍّ ودقيقٍ لأريحا، وللقدس وعكّا. شيء من تاريخ المدينة وكثير من أنفاسها: أمكنة يزدحم فيها الزمن، وأناس يحفظون ذاكرة المكان، ينسجون حياتهم اليوميّة على إيقاع عاداتهم الطيّبة، وتقاليدهم الرضيّة في الحب والزواج، في اللباس والطعام والشراب، وفي الإسراع لاحتضان مَنْ تمسّه مصيبة.

«هاي البوابة الشرقيّة لعكّا. الصيّادين حاملين الجاروفة وهم يغنّون ويشدّون فيها طيلة الفجر. شوفوا السور المطلّ على البحر [...] شوفوا هون باين مصنع حلاوة طحينيّة كنّا نشمّ ريحتها من على بعد الف كيلو متر. في الجهة الشرقيّة من المرفا مدرسة بنات الراهبات...» (ص ١٣٦).

هذا ما يقوله أبو سمير للأطفال شارحاً لوحة رَسَمَها للمدينة. لكنّ الطفولة التي كبرت وفاجأها أن لا تعود إلى عالم

تركته على أمل بعودٍ قريب إليه، تحفظ بدورها، في الذاكرة:

ـ ماكينة سنجر «أم دعسة» التي كانت إحدى الجارات تُجهِّز عليها الأقمطة لرضيعها (ص ١٣٧).

ـ قصاصات من ملابس العيد مطرّزة بتعريقات ذهبيّة (ص ١٣٧).

ـ المدرسة الإبراهيميّة ويوم السيل (ص ١٤٠).

ـ أم فضل التي يمتلئ بيتها بالضيوف وتحضّر الكعكة والشموع ليوم العيد (ص ١٤٢).

ـ الذهاب إلى مقام النبي موسى قرب الخان الأحمر، وهو المكان الذي خاطب منه موسى ربّه ولم يُبنَ، كما تقول الرواية، «إلاّ في عهد الناصر صلاح الدين الأيّوبي الذي أطلق موسم العيد في ربيع الفصح كي يتكتّل أهلُ البلاد وشبابها لمواجهة تهديد الصليبيين الذين يتجمّعون في وسط فلسطين تحت حجّة الاحتفال بعيدهم الديني» (ص ١٥٠).

في هذه الفصول يبدو البحث عن المكان الضائع استعادة لصورة توحي بنوع من المطابقة مع المرجعيّ. لكن الذاكرة التي تستعيد عالم المكان الأليف لا تستكين إلى صورته وإيهاماته. هكذا تعود الرواية، في الفصل السابع، إلى واقع المكان في حاضره، عبر رسالة تصلها من صديقتها عايدة. وفي هذه الرسالة تصف عايدة زيارتها الوحيدة إلى أريحا بعد الخروج منها بسنوات. فتقول: «لم أجد أحداً في البلد الفارغة [...]، هناك أناس لا أعرفهم يسكنون في بيتنا الذي كان مزدحم الشرفة بأصص النباتات» (ص ١٩١).

لقد تغيّرتْ أريحا. إنها الآن، في هذا الضباب، البلد الفارغ. إنها غير صورتها.

ما الذي يملأ الفراغ إذن؟ ما الذي يحمي المدينة من النسيان، مِنْ بُعد الذاكرة وتعبها؟ «أقترح عمل دليلٍ لكل ما تضمّه أريحا»، تقول عايدة (ص ١٩٢).

وترانا نسأل: هل **نجوم أريحا** في هذا الدليل؟

لا أعتقد. لأنّ **نجوم أريحا** هي رواية المكان الضائع، هي صورة الحياة فيه. وأريحا المدينة هي أكثر من مكان للسياحة. إنها السماء، السماء الوحيدة، كما تقول الراوية، «التي أحسّنا العيش فيها فلم يعد في الروح مطرحٌ لغيرها» (ص ١٧٨). والحنين إلى المدينة هو أيضاً حنين إلى أصحابها، لكنّ المدينة «لا تستطيع الكلام» (ص ١٨٧).

ما الذي يملأ الفراغ؟

سؤال تُضمره رواية ليانة بدر، لأنّ المدينة الضائعة هي عندها «العالم كلّه» كما تقول، ولن يكون هذا العالم كلّه بديلاً لها... فأريحا هي البيت الذي يبقى فراقُه يخزّ جسدها، وهي المكان الأليف الذي يترعرع بين أصابعها.

أريحا جسد وروح، أنا. والعالم هو ما يعكس صورتها:

تنظر الراوية إلى هذا العالم بوساطة قطعة الزجاج الخضراء التي تعكس صورة الأنا وحدها، أو التي يبدو البيت الدمشقي القديم فيها، صورة لبيت الطفولة في فلسطين... كأنّ العالم الذي تنظر إليه عبر هذه الزجاجة الخضراء ليس سوى صورة لذات تبحث عن أناها، عن بيتها، عن مكانها الضائع. وفي هذا البحث الملتهب بجمر الشوق والحنين، يبرز السؤال المرير: «أأذهب إلى أريحا يوماً، وإذا ما ذهبت، فهل تكون هي هي؟ أم أنّها ربما لن تكون، لأنني لست أنا أنا؟» (ص ٢٠٩).

السؤال المرير، سؤال التحوُّل في الزمن، سؤال الواقع المقلوب، سؤال الأرض التي طُرد أهلُها منها ليحلّ محلّهم آخرون... هذا السؤال لا يجد ما يخفّف حرقة الشوق، عند صاحبته، سوى الكتابة. الكتابة عن الشيء تعادل حضوره في الزمن، ووجوده، واستمراره في الحياة.

ربما لهذا تستأثر صيغة الفعل المضارع (الحاضر) بالسرد، وقد أشرف على نهايته. إنّه فعل بصيغة المضارع، لكنّه يعبّر عن عودة الفاعل إلى الأمّ، إلى الماضي، إلى ذاك المكان: «ألوذ بحضن أمي»، تقول الراوية (ص ٢١٢).

تتأهّب الكلمات في حاضرها «للهبوط إلى مصدر الحنين وسرّ الأمكنة». وهذه الأمكنة هي «فيضٌ من ذلك المكان. أريحا، ونجومها» (ص ٢١٣).

يجري الفعل في الحاضر وقد شارفت صورة استعادة المكان على اكتمالها، وامتلكتْ قوّةَ إلباس المتخيَّل لبوسَ الواقع الحقيقي. والزجاجة الخضراء، هذا الرمز لكيمياء التحويل، هي المرآة التي تتداخل فيها الصورة المتخيَّلة ومرجعها الواقعي. تعانق الأنا صورتها. تنهض الصورةُ المستعادَةُ في حياة الزمن الحاضر. تحيا المدينة الغائبة ويحضر البيت الأليف المفقود... يحضر... داخل الروح.

نَفَس من الحُلوليّة يضع هذا البيت الأليف موضعَ الواقع الملموس، ويدعو اللغة إلى صِيَغ الفعل المضارع. وتصبح أريحا مرئية، وبوضوح: «إنني أراها وأحلف أنني أشهد كل أركانها، زواياها، أزقّتها، بيوتها، أسطحها، وخباياها من بقعة الرمل الصغيرة التي أقف عليها» (ص ٢٣٤).

تَمَّحي مسافة المكان الزمانية. فالمدينة حلّت في جسد الكتابة. والكتابة استدارت على مستوى متخيَّلها. اتّصل ال «هنا» بال «هناك»، أو حلّ ال «هناك» في ال «هنا»، وعُلِّق زمنُ الواقع المرجعي ليحلّ محلّه زمن المتخيَّل الروائي، وليولد العالم المفقود.

تقف الراوية (ومن خلفها المؤلِّفة) في السطور الأخيرة على الشاطئ البحري، في تونس، تنتظر نجوم أريحا، أريحا ذاك الصباح. تنتظر مدينتها لتشرق على حافّة هذا الصباح. وقد استوت الحكاية في نصّ الخطاب.

ريتشارد فان ليوفن Richard van Leeuwen
جامعة امستردام

المدينة النمطية

المكان مجازاً في ألف ليلة وليلة

ليس المكانُ جزءاً من العالم المادي فحسب، بل هو جزء من عوالم خيالية مختلفة أيضاً. فتصورات المكان بصورة عامة، وأماكن معينة بقدر أكبر من التحديد، ليست تصورات محايدة وموضوعية، وإنّما هي متشكلة بفعل تجارب ذاتية ومواقف سيكولوجية. بل يمكن ربط الأماكن بتجارب ومواقف محددة قادرة على إكسابها قيماً تبدو جزءاً من طبيعتها الأصلية الأولى. وهذه القيم لا تلبث، بدورها، أن تغدو جزءاً من أشكال تمثيل الواقع ومن الصيغ الهرمية لتقسيم البيئة المكانية وبين الخطابات الايديولوجية. ومع مرور الزمن تطوّرت أشكال التمثيل هذه إلى منظومات متطورة باتت متوغلة ومندمجة في سائر أبعاد الثقافة لا للفصل بين ما هو مقدس وما هو مدنس فقط، بل لتحديد وتأبيد جملة من البنى الاجتماعية وأشكال السلوك الاجتماعي أيضاً، فضلاً عن تخيل سلسلة العلاقات القائمة مع الثقافات الأخرى. تلك هي وظيفة أشكال تمثيل المكان التي يمكن اعتبارها وظيفةً «نمطية بدئية» [archetypal].

* * *

إنّ ذاتية الانطباعات عن المكان تسهّل التلاعب بمثل هذه الانطباعات، أي تسهّل عملية إبداع أشكال من تمثيل المكان تكون خيالية بصورة متعمدة ومخاطِبةً لخيالنا بدلاً من مخاطبة إحساسنا بالواقع. وأشكال التمثيل هذه مفيدة فائدة خاصة كأداة من أدوات الأدب الروائي، حيث العوالم خيالية بصورة مكشوفة، ولا تدّعي الموضوعية حتى حين تحيل على الواقع. والصفة الذاتية لأشكال تمثيل المكان واستخداماتها في الأدب شرحها غاستون باشلار [Gaston Bachelard] في كتابه الشهير: **جماليات المكان**[1]. فأساليب وصف الأماكن تنطوي، بنظر باشلار، على معنى يرتبط ارتباطاً لا انفصام فيه بتفسير قصة أو قصيدة معينة، كما يمكن أن يُربَط أيضاً بالإطار الأعم والمحدد ثقافياً لتصوراتنا المكانية. وبالتالي فإنّ أشكال تمثيل المكان في الأدب هي جزء من بنية ثقافية تقوم التجاربُ الفردية بالإحالة عليها.

أريد في هذه المقالة أن أناقش نمطاً واحداً من أنماط المكان: وهو المدينة، بالارتباط مع نمط واحد من أنماط الأدوات الأدبية: وهو المجاز، كما يَرِدان في ثلاث من حكايات **ألف ليلة وليلة**.

وهذه القصص الثلاث تم اختيارها لأن المدينة فيها جميعاً هي إحدى الخلفيات الطاغية على مسار أحداث الحكاية، بل والمحدِّدة، إلى حدٍّ ما، لهذا المسار. ولا بد من الإشارة إلى أن اختيار النص الأصلي ليس سهلاً ولا يخلو من الإشكاليات. فثمة أبحاث جديدة لمحسن مهدي وآخرين تُظهر خطأ التعامل مع النصوص المتوفرة لـ **ألف ليلة وليلة** على أنها بنيان متكامل، أو كما لو كانت من إبداع مؤلِفٍ واحد، أو حتى على أنها انعكاس للتصورات الثقافية في مناطق وفترات بعينها. وبادئ ذي بدء فإنّ **ألف ليلة وليلة** ليست [في اعتقادي] إلا لوحة فسيفسائية شديدة التنوع مؤلفةً من نصوص ليست مكانتها وعلاقاتها بعضها ببعض واضحةً دائماً. غير أنّ ذلك يجب ألا يثبط همَمَ الباحثين، كما نستطيع أن نرى في وجهة نظر پينو [Pinault] المثمرة الواردة في كتاب **تقنيات فن سرد القصص في ألف ليلة وليلة**[2]. يقول پينو إنّ واقع كون **ألف ليلة وليلة** مؤلَّفاً من نواة أصلية من القصص استُكملتْ بقصص من مصادر أخرى على مَرّ الزمن، كما يزعم مهدي، لا يجعل الطبعات اللاحقةَ أقلَّ صلاحيةً كقصص، أو أقلَّ قيمةً كموضوعاتِ تحليل. وأعتقد أنّ جوهر المسألة يكمن في التحلي بالحذر

١ ـ باشلار: **جماليات المكان**، بوسطن ١٩٩٤؛ انظر أيضاً: ي. توان: **توبوفيليا**، انجلوود كليفس ١٩٧٤؛ وي. توان: **الفراغ والمكان: منظور التجربة**، لندن ١٩٧٧.

٢ ـ د. پينو: **تقنيات السرد الروائي في الليالي العربية [ألف ليلة وليلة]**، لايدن ١٩٩٢.

إزاء تعميم الاستنتاجات المستخْلَصَة من قصة أو أكثر وكأنّها استنتاجات يمكن تطبيقها على المجموعة ككل. فمن الممكن البحثُ عن أوجهِ شبهٍ هيكليةٍ بين القصص، وعَقْدُ المقارنات، ومحاولةُ الاهتداء إلى صلات قربى فيما بينها... ولكنْ من شأن اعتبار قصة واحدة نموذجاً يمثّل المجموعة، أو من شأن محاولة إقحام النصوص في بنيان متناغم موحد، أن يكون تعبيراً عن طموحٍ مغالٍ نوعاً ما. فالقصص التي تمّ إيرادها هنا كأمثلة، لا يجري تحليلها، بالتالي، بوصفها مستلهَمَةً بالضرورة من الفكرة ذاتها أو مأخوذةً من السياق الزماني والمكاني نفسه، أو ممثِّلةً للتصورات الثقافية عينها. ذلك أن عملية إرجاع القصص إلى سياقها النصي والثقافي من شأنه أن يتطلب قدراً من البحث والتدقيق أوسع بكثيرٍ.

* * *

وإضافة إلى ذلك فثمة مشكلة أصالة النصوص ومكانتها. فحتى هذه اللحظة ليس بين أيدينا سوى طبعة نقدية واحدة لنص **ألف ليلة وليلة**، وهي الطبعة التي جمعها محسن مهدي الذي أصرّ بعناد على أنّ الطبعات الأخرى ليست إلا نصوصاً مشوهة ومزوّرة. وفي مجموعة مقالاته التي تحمل عنوان **الليالي الألف والواحدة** تحظى طبعةُ بولاق ١٨٣٥ وحدها بنعمة الشك لاستحالة إبراز أيّ تلاعب مكشوف. [والحقّ أنّ] هذا ليس هو المكان المناسب لمناقشة أطروحة مهدي ومراتب النصوص المختلفة؛ ولكنْ يكفي أن يُقال إنّ القصص المحلَّلة في هذه المقالة مأخوذة جميعاً من طبعة بولاق ١٨٣٥/١٢٥٢، ويجب، على الأقل، اعتبارها حكاياتٍ عربية أصيلة وصحيحة[١].

الصور المجازية

قبل الشروع بالتحليل لا بد من إيراد بعض الملاحظات عن المجاز بوصفه ظاهرة أدبية. ففي السنوات الأخيرة تعرّض إدراكُ طبيعة الصور المجازية، كما هي واردة في الكلام المحكي والنصوص المكتوبة، لعمليةِ مراجعةٍ جذرية وعميقة حتى اكتسب الجدلُ حولها قدراً لم يسبق له مثيل من التعقيد. وباختصار لا بدّ من التمييز بين ثلاثة مواقف. فالنظرة «التقليدية» ترى المجاز شذوذاً لغوياً، تشويهاً للـ «حقيقة»، يجري إيصاله باللغة الأدبية. وهذه النظرة ظلت تَعْتبر الصورَ المجازية موضوعاً غير جدير بالمناقشة، ولكنّ الاهتمام البحثي والأكاديمي بظاهرة المجاز ما لبث أن انتعش بعد أن جرت إعادة تقديمها لا على أنها شذوذ، بل بوصفها وسيلة لغوية طبيعية من وسائل إيصال المعنى، عن طريق الربط بين ميدانيْن من ميادين الدلالة المختلفة. وهكذا يجري بناء معنى جديد من خلال نوع من الربط بين الكلمات وآفاقها الدلالية. وهذا المعنى الجديد لا يُعتبر خارجاً على شريعة الاستخدامات اللغوية الاعتيادية. ويمكن تشكيله أيضاً عن طريق استخدام اللغة الأدبية المجردة. وهذه المواقف اللُّغوية والدلالية ظلّتْ تلقى معارضة أنصار الرأي المفهوميّ فيما يخص المجاز: فبحسب هؤلاء، ليس ثمة أيُّ فرقٍ بين لغة «حَرْفية» من جهة، وأخرى «مجازية» من جهة ثانية؛ فالصور المجازية ليست إلا تعبيراً عن مفاهيم تشكل جزءاً عضوياً من إدراكنا للعالم، وتتحدد على أنها سلسلة متناغمة من التجارب. وتأثير المجاز يتحقق عبر التعبير عن عناصر تنتمي إلى مفهوم معين من منطلق مفهوم آخر. فنتيجةً لإضفاء الصفات المرتبطة بمفهوم معين (المفهوم الأصل) على مفهوم آخر (المفهوم الهدف) تَظهر سلسلةٌ متنوعة من التعابير والصور المترابطة هيكلياً، والتي تطغى على النصوص كما على الكلام اليومي[٢].

* * *

لكلٍّ من النظرتين الحديثتين إلى المجاز: النظرة الدلالية والنظرة المفهومية، حسناتُها وسيئاتُها، إيجابياتها وسلبياتها. فأنصار النظرة اللغوية لم ينجحوا قطّ في تحديد طبيعة اللغة «الحَرْفية» بالمقارنة مع الاستخدام المجازي للغة، وهذه سمة أساسية من سمات تحديدهم للمجاز. زدْ على ذلك أنّ اهتمامهم متركّز تركّزاً ضيقاً على الجوانب اللُّغوية والدلالية للمجاز، بدلاً من تركزه على الاستخدام المجازي لأشكال التمثيل، للصور، للرموز، لِلَّوْنِيّات، الخ... أما النظرة المفهومية فما زالت فجّةً بعضَ الشيء، إذ تترك عدداً من الأسئلة دون إجابة، وخصوصاً على صعيد طبيعة التجارب التي تشكل أساس المفاهيم، والعلاقات بين عمليات المعرفة واللغة، والإطارِ الثقافي للمفاهيم، والعلاقاتِ الهرمية فيما بين المفاهيم. غير أنّ هذه النظرة، على الرغم من أنها ما زالت قاصرة عن أن تشكّل نظرية متكاملة، إلاّ أنّها توفّر عدداً غير قليل من نقاط الانطلاق الهامة التي يمكن أن يبدأ البحثُ بها،

---

١ ـ أ. الشرقاوي: **ألف ليلة وليلة**، بولاق ١٢٥٢/١٨٣٥؛ م. مهدي (محرراً): **ألف ليلة وليلة** (جزءان)، لايدن ١٩٨٤؛ م. مهدي: **ألف ليلة وليلة**، لايدن ١٩٩٥.

٢ ـ للاطّلاع على النقاشات النظرية الدائرة حول المجاز انظر: ج. لاكوف/م. جونسون: **الصور المجازية التي نعيش بها**، شيكاغو/لندن ١٩٨٠؛ أ. اورتوني (محرراً): **المجاز والفكر**، كامبردج ١٩٩٥؛ م. ليزنبرغ: **سياقات المجاز**، امستردام ١٩٩٥؛ ج. لاكوف/م. تورنر: **أكثر من العقل البارد: دليل ميداني للمجاز في الشعر**، شيكاغو ١٩٨٩؛ م. تورنر: **الموت أم الجمال: العقل، المجاز، النقد**، شيكاغو ١٩٨٧.

ولاسيما تلك الفكرة التي تقول بأنّ الصور المجازية تشكل جزءاً عضوياً من الطريقة التي نتبعها في تفسير تجاربنا وتمثيلها، وبأنّ الاستعمالات المجازية للمفاهيم تُظهِر تناغماً هيكلياً على مستويات مختلفة تتدرج من الكلمات والتعابير المنفردة إلى القصائد والقصص الكاملة فضلاً عن غيرها من أنواع الرواية والسرد.

* * *

حتى الآن ظل الجدل حول المجاز محصوراً، بصورة رئيسية، في ميدانَي اللسانيات ـ النفسية والفلسفة، دون أن يكون له تأثير ذو شأن في ميدان التحليل الأدبي. فاهتمامات الباحثين واستنتاجاتهم متركزة بالدرجة الأولى على قضايا معينة مثل مسألة الطبيعة الجوهرية للغة المجازية وبُعْدِها النفسي (السيكولوجي) دون أن تكون ذات علاقة مباشرة بميدان الأدب. غير أنّ من شأن استيعاب تلك الآراء وتحويلها إلى أداة مفيدة في ميدان البحث الأدبي أنْ يكون مجدياً ومثمراً. ومن الممكن استخدام الملاحظات التالية نقطةً للانطلاق:

أولاً، على الرغم من ضرورة تحديد معنى المجاز، فإنّ الاهتمام لا يجوز أن يبقى متركزاً، حصراً، على الطبيعة الجوهرية لهذه الظاهرة، بل لا بد من أن يطول أيضاً جملةَ الأساليب المتّبعة في استخدام الصور المجازية والتلاعب بها أو توظيفها بوصفها أدواتٍ أدبية.

ثانياً، لا يجوز للبحث أن يبقى محصوراً بالتقنيات اللغوية وحدها، بل يجب أن يتوجه أيضاً، وبقدر أكبر من التركيز، نحو عملية التفاعل بين توظيف الكلمات والعبارات، واستخدام اللونيات في بنية الرواية أو السرد، وما يمكن أن يُطلَقَ عليه «إنتاج المعنى» داخل السياق الإجمالي. وهذا يعني أن المجاز ليس شيئاً معزولاً مكتفياً بذاته، بل هو جزء من بنى وأطرٍ تحدِّد معناه ومدى تأثيره.

ثالثاً، من غير المجدي، ولاسيما في النصوص الروائية، أن نميز بين معنى حَرْفيٍّ من جهة وآخر مجازي من جهة ثانية؛ ذلك لأنّ النصوص لا تُكتب، في الغالب، من أجل إيصال معانٍ حرفية، بل في سبيل تصوير نوع من التمثيل الذاتي.

* * *

تُقَرِّبنا هذه الاعتباراتُ من النظرة المفهومية أكثر مما تقربنا من الموقف الدلالي، لأنها مهتمة، بالدرجة الأولى، بالبنى المجازية على مستويات مختلفة، مع الاعتراف بوجود مجالات مفهومية تغطي نصوصاً سرديةً كبنى، تتسامى على التقنيات اللغوية المجردة، ولا تفترض مسبقاً وجودِ أيّ تعارض بين استخدامَي اللُّغَة: الحرفي والمجازي. وعن طريق تضييق ساحة الاهتمام يمكن تجنب بعض النقاط الأضعف في وجهة النظر المفهومية وصولاً إلى اجتراح معيار عملي، وهو الأمر الذي يمكّننا من معاينة الصور المجازية الموجودة في النصوص.

من غير المجدي التمييز بين المعنى الحَرْفي والمعنى المجازي ولاسيّما في الرواية لأنّها لا تُكتب في الغالب إلاّ من أجل تصوير نوع من التمثيل الذاتيّ

مفهوم المدينة

إنّ القصص التي اختيرت لهذا البحث هي: **مدينة النحاس، وقصة عبد الله وإخوته، وقصة أسعد وأمجد**، التي هي استمرار **لقصة قمر الزمان**. وسوف يتركز التحليل، أولاً، على التمثيل المجازي للمدينة كمفهوم، وعلى الطريقة التي يتم بها إدماج المدينة ووظيفتها المجازية ببنيان الحكاية، ثانياً. إنّ معالجة أحد الجوانب الهامة لدراسة الصور المجازية ـ وأعني الجانب المتعلق بالبعد اللغوي لوصف المدن وتحديد معالمها، وبسائر المصطلحات والتلميحات القيمية المرتبطة بأشكال التمثيل المكانية ـ تبقى خارج نطاق هذه المقالة. فالاهتمام الرئيسي سيكون منصبّاً على الجوانب السردية. والسؤال الأول الذي يجب أن يُطرح هو التالي: هل يقوم وصف المدن وتمثيلها في إطار القصة بتبرير الاستنتاج الذي يقول بضرورة النظر إلى المدينة بوصفها مفهوماً، شيئاً متميزاً ومختلفاً عن أنماط المكان الأخرى؟ وإذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن تحديد البعد المجازي لهذا المفهوم؟

* * *

لعل مفاهيم «خارجي» و«داخلي»، «قريب» و«بعيد»، «مغلق» و«مفتوح» هي الصفات الأبرز للأماكن. وتعكس هذه الصفات حدوداً واقعية أو متخيلة تميز العوالم، وتقوم ببناء وتنظيم أجزاء معينة من البيئة المكانية المحيطة. وهي تقابل مواقف وتصورات ذهنية محددة من البيئة، مثل الألفة والغربة. ففي قصتنا الأولى، **مدينة النحاس**، ثمة خط بالغ الحدة مرسوم بين جماعة موسى وهم في الطريق عبر شمال أفريقيا من جهة، وبين المدينة التي تزورها هذه الجماعة من جهة ثانية. فالمدينة ليست بعيدة عن وطن الجماعة فحسب، بل

محاطة أيضاً بأسوار عصية على التسلّق لعلّوها، وتبدو كتيمةً وهائلة مصنوعة من كتلة واحدة من الصخر أو الحديد، وهي من دون بوابة. وهذا الاستعصاء الواضح يضاعف من غربة المدينة المتعاظمة جرّاء مظهرها ونمط بنائها الاستثنائيين. ولا يستطيع الرحّالة أن يتغلبوا على فضولهم فيقررون دخول المدينة مهما كان الثمن. وبعد نجاحهم أخيراً في تسلق الأسوار ـ وذلك، باستخدام سلّم يناسب تماماً، ويا للعجب، ارتفاعَ السور ـ يكتشفون أنّ الحدود معزّزةٌ بنوع من الرصد الطلسمي، الأمر الذي يدعم الإحساس بالحُرْم (التابو) لدى أولئك الذين يرغبون في دخول المدينة. وبعد أن يقوم الشيخ عبد الصمد بفك الرصد وبفتح بابٍ عجيب، يتم الاهتداء إلى المدخل الذي يمكّن الرحالة من الدخول.

* * *

واضح من هذا الحدث أنّ مدينة النحاس تمثل كياناً منفصلاً، كياناً معزولاً عن العالم الخارجي وأخطاره، كياناً ذا مظهر غريب وغير مألوف. والطبيعة المغلقة لشكلها المكاني تتناظر مع أحد المفاهيم الأساسية للاستخدام المجازي، ألا وهو مفهوم «الوعاء» "container" الذي يحبس مضامينه عن أعين المراقبين الخارجيين. والمدينة في هذه الحكاية مرسومة بوضوح على أنها حاوية، ولكن السؤال المطروح هو: ماذا تحتوي؟ والصفة الأولى التي يلاحظها الرحّالة للمدينة، من قمة تلة قريبة ومن فوق السور، هي جمالها المدهش وإغراءاتُها التي لا تقاوَمُ. فالرصد الأول الذي يتعين فكّه يتألف من مجموعة من الفتيات ذوات الجمال الآسر اللواتي ينادين الرجال طالباتٍ منهم أن يقفزوا عن السور. وأجواء البهاء والإثارة هذه تستمر بعد دخول الجماعة إلى المدينة وتجوالِها في السوق ـ حيث الحرير، والمجوهرات، والذهب، والفضة، والبهارات ـ وانبهارها بالكنوز وأسباب الزينة الموجودة داخل القصر. وأخيراً يصل الرحالة إلى قلب المدينة: حيث أريكة العرس وعليها الملكةُ بأفخر أثوابها. هنا بالذات يجري تفسير لغز مدينة النحاس: فقد كانت المدينة تشكّل مركزَ امبراطوريةٍ حكمتْ بلداناً كثيرة ونشرت الثروة والسعادة في سائر الجهات. وفجأة حلّت الكارثةُ بالأمبراطورية فدمّرها الجفافُ والمجاعة. ولقد جرى اكتناز الكنوز كلها في سبيل درء الخراب، ولكن دون جدوى. وفي النهاية قضى جميعُ سكان المدينة نحبهم وما زالت جثثهم بادية في المدينة، وهي يجب أن تشكل تحذيراً وعبرة لمن هم على قيد الحياة.

* * *

تُكمل صورة مدينة النحاس تحديدها بوصفها مفهوماً. فالمدينة ليست كياناً مكانياً مؤطَّراً بشكله المادي وطبيعته المغلقة فحسب، بل هي، في الوقت نفسه، كيان اجتماعي يؤوي جماعة إنسانية مع مواردها المادية. وهذا الجمع بين الجانبين الرئيسيين للمدينة، هذا التوحيد بين المدينة وأهالي المدينة في داخل المجاز ـ الحاوي، هو بالطبع أحد أكثر التعريفات القابلة للتصور لأية مدينة ايجازاً[1]. غير أن هناك ما هو أكثر من ذلك؛ فلقد أصبحت المدينة أبديةً بجانبيها المكاني والمجتمعي، ولكنها تُفتتح من قِبل جماعة موسى من الرحالة فتتم إعادتها إلى الزمن البشري. ويجري فتح المدينة بوسائل محددة: بدهاء الإنسان، وبالايمان الراسخ بالله، وبالذكاء والمهارة. وما إن يتم فك أشكال الرصد والوصول إلى «جوهر» المدينة، حتى يتضح أن المدينة ليست رمزاً للخلود والأبدية، بل هي على النقيض من ذلك: رمز للآنيّةِ وسرعة الزوال التي تتصف بها خيراتُ الأرض ومساعي البشر. وهكذا توضع الثرواتُ المادية والإغراءات الحسية في الكفة المقابلة لعدم جدوى الكنوز في مواجهة تقلبات الأقدار وإرادة الخالق. وهذا التضارب تجري مضاعفته من قبل طالب بن سهل المنحوس الذي يرفض الاهتمام بالحَظْر الذي يحمي جسد الملكة، فيتعرض للذبح نتيجة جشعه وبخله. فالمدينة، إذن، وعاء لا يحتوي على الخيرات المادية والتشكيلات الاجتماعية وحسب، بل على مأزق أخلاقي ومعنوي عميق أيضاً.

* * *

إلى أي مدى تنسجم مدينتا القصتين الأخريين مع هذا النموذج المديني؟ من الواضح أنّ المدينة التي انقلبت حجراً في **قصة عبد الله وإخوته** شديدة الانسجام مع المفهوم الذي نوقش من قبل. فهنا، مرة أخرى، توصف المدينة، في المقام الأول، بأنّها مكان محاط بالأسوار والأبراج، يحتوي على أبنية عالية وراسخة. ومرة أخرى نجد المدينة ـ الوعاء مفصولةً عن العالم الخارجي لا بالحدود المادية وحدها، بل بحدود ذهنية وفكرية أيضاً مثل غرابتها وخوف الرحالة منها. إلا أنّ عبد الله ينجذب إلى إغراءِ دخولِ المدينة أملاً في العثور على الماء وغيره من النعم. فيدخل المدينة، ويتجول في الشوارع والأسواق، ويُعجَب بالكنوز الثمينة التي تملأ المحلات التجارية والقصر. وأخيراً يصل إلى قلب المدينة الذي هو، مرة ثانية، مركز مكاني ومعنوي ـ أخلاقي: فيجد نفسه أمام أميرة منكبّةٍ على تلاوة القرآن بصوت جميل. وتشرح الأميرة لعبد الله ما جرى للمدينة: فقد كان أبوها ملكَ امبراطوريةٍ مزدهرةٍ غنية، ولكنه رفض

---

١ ـ انظر سي. فروجيوني: **مدينة بعيدة، صور عن تجربة المدينة في عالم العصر الوسيط**، برينستون ١٩٩١.

الامتثال لدعوة الخِضْر الذي حضّه على اعتناق الإسلام. فقام الخِضْر بقلب المدينة وأهلها إلى حجارة. ومرة أخرى يشكّل تجاورُ الغنى المادي، والإيمانِ الصحيح، وهشاشةِ الحياة، ما هو مركزي في طبيعة المدينة المعنية. فليست المدينة إلا مكاناً مجازياً يجسد مختلف عناصر المأزق الأخلاقي والروحي.

* * *

تبقى قضية المدينة في قصة أسعد وأمجد أقلّ وضوحاً، إذ ليستْ هناك أية أسوار أو بوابات أو عوائق أخرى دالةٍ على وجود حدود واضحة لها. صحيح أنّ الشوارع والأسواق قد توارد ذكرها هنا وهناك، إلاّ أنها ليست مقدّمةً بوصفها جزءاً من كلٍّ متناغم، وهي ليست مجمّعةً حول قصر مركزي، كما أنها ليست معزولة عن محيطها بسور أو رصد. وغياب التناغم هذا ينعكس في تباين الأهالي والسكان الذين يتألفون من أكثرية مجوسية وأقلية مسلمة. ويبدو أن الملك الذي يتخذ أمجد وزيراً له كان مسلماً، وإن لم يرد ذِكْرُ دينه بعبارة صريحة. من الواضح أن المدينة في هذه القصة لم يتم تصويرها، كما هي الحال في المدينتين الأخريين، بوصفها وعاء يحتضن مجازياً ملكوتاً أخلاقياً محدد المعالم. وبالتالي فإن علينا، إذا أردنا الاهتداء إلى أيّ بُعدٍ مجازي للمدينة، أن نمعن النظر في وظيفة المدينة، كخلفيّة مكانية، داخل بنيان القصة.

عمورية نمطاً نسائياً

هايكو فيمن Heiko Wimmen ـ برلين

من شان البحث في عمق دور «الأنماط الأسطورية البدئية» داخل إطار الأدب المعاصر، الحديث بامتياز بل وحتى الأدب ما بعد الحديث، أن يهتدي إلى وفرة من المواد في حقل النثر العربي الحديث. وهذه المداخلة تغوص في الخلفية الأسطورية لرواية عالم بلا خرائط التي كتبها ونشرها جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف بصورة مشتركة في عام ١٩٨٢.

تجري احداث الرواية في عمورية التي هي مدينة خيالية معاصرة يذكرنا اسمها بقصيدة ابي تمام الشهيرة التي أطْرَتْ على قيام الخليفة العباسي المعتصم بفتح عمورية (٢٣٠ هـ/٨٣٨ م)، التي هي قلعة بيزنطية حصينة جنوب الأناضول. ابو تمام نفسه اعتمد اسلوب المزاوجة بين النصوص حين وصف سياسة العباسيين الخارجية مستخدماً صوراً استمدها من الشعر الجاهلي، تحديداً حين قام بتوظيف مفهومي الذمار والثار القبليين. وهكذا فإن عمورية تصبح امراة لا بد من دحرها (قل اغتصابها) في حين ينقلب الخليفة الى مقاتل يثار لقبيلته.

وعلى الرغم من إمكانية التحديد الواضح لمكان عمورية التاريخية وزمانها، فإن عمورية جبرا/منيف الحديثة تبقى عاصمة ذات هوية ملتبسة ولكنها عربية بصورة مميزة، تبقى مدينة عربية تمثل سائر المدن بما يمكّنها من ان تشكل رمزاً يمثل المجتمع العربي المعاصر الذي يناضل لتحرير نفسه من أعباء التاريخ والذكريات الثقيلة التي تشله. يتعمد المؤلفان خلق شخصية رئيسية متمثلة برجل ـ ليس

مصادفة ان يكون مثقفاً وروائياً ـ يرى، في بحثه عن اتجامٍ مّا في عالمٍ بلا خرائط القتالَ من اجل المدينة (اي في سبيل امتلاك النفوذ والسلطة في المجتمع العربي الحديث) في ضوء الصراعات على النساء. تنقلب المدينة الى امراة؛ تندمج المدينة والمراة في كيان انثوي مرعب واحد مفعم بالشراسة، في حين يتحول الرجال الى نسخ جديدة عن نمط الشاعر ـ الفارس ـ المقاتل مثل عنترة بن شداد.

يقوم النص بتوظيف الأنماط الأسطورية البدئية لتفكيك تاثيرها القوي على المجتمع العربي ـ الحديث ونقده. ولكن إدراك الصراع والتحول الاجتماعيين من منظور مفاهيم قديمة (جاهلية) عن العلاقات بين الرجل والمراة يُبقي المثقف العربي المعاصر عاجزاً عن إقامة علاقات قابلة للحياة مع النساء الحقيقيات اللواتي يرفضن اختزالهن إلى رموز ثقافية مجردة.

لذا فإن التذكير بالبعد الأسطوري الضمني ليس وسيلة للزخرفة والتزيين على الإطلاق، بل هو يبيّن على العكس من ذلك مدى هيمنة الصور الموروثة على المثقفين العرب المعاصرين بما يَحُول دون قدرة المفاهيم على التعامل مع الواقع الحديث. ورواية عالم بلا خرائط حين تطرح هذه القضية على جدول اعمال الخطاب العربي المعاصر، إنما تحضّ المثقفين العرب على الإحاطة بهذا الوضع وعلى البحث عن وسائل واساليب كفيلة بتحريرهم من براثن جملة الأدوار النمطية الموروثة والمفاهيم الفكرية التي عفا عليها الزمن.

المدينة والبنية السردية

تتقاسم القصص التي اختيرت لهذا التحليل سمةً واحدةً مشتركة: فهي جميعاً قصصُ رحلاتٍ، حيث المدن محطاتٌ تتوقف فيها الشخصياتُ الرئيسية بهدف محدد أو من دونه. وفي مثل هذا النمط من القصة يكتسب ذِكْر المكان معنى محدداً. ولمّا كان تسلسل الرواية مبنياً على أساس التحرك من مكان إلى آخر، فإنّ الأشكال المكانية للتمثيل تشكل العمود الفقري للقصة.

فهي تضطلع بمهمة محددة في عملية بناء التسلسل الزماني للقصة تقنياً من جهة، إذ تشي بحركة البطل، ومجازياً من جهة ثانية، إذ تطوِّر معنى القصة على مستوياتها المختلفة. ومفهوم «الرحلة» هو أحد المصادر الهامة لبناء القصص الخيالية مجازياً. ومن الواضح بالتالي أنّ العناصر التكوينية للحكاية، أي الأشكال المكانية للتمثيل، تشكل جزءاً من البنيان المجازي الكلي للقصة. فتأويل المعنى المجازي لأشكال التمثيل المكانية، كالمدن، لا يجوز حصره بحالات وصف منفصلة، بل يجب توسيعه ليشمل وظيفة أشكال التمثيل هذه في السياق السردي. ويستطيع المرء أن يقول: ما من استخدام مجازي يكون مكتفياً بذاته؛ فهو على الدوام داعمٌ لمنظومة أوسع من الصور المجازية المتراتبة بطريقة هرمية. ووظيفة المجاز البنيوية هذه تغدو شديدة الوضوح في قصص الرحلات بشكل خاص.

* * *

يتمثّل دافعُ البطلين إلى السفر في **قصة أسعد وأمجد** بجَوْر وغدر خالتيهما: زوجَيْ قمر الزمان. فأسعد وأمجد ينجوان من الإعدام بفضل مصادفة إعجازية، ويهيمان على وجهيهما. وبعد بعض الوقت يصلان إلى مفترق طريق يفضي إلى منطقة جبلية. فيقع اختيارهما على أحد الطريقين، ولكنهما سرعان ما يتعين عليهما أن يعودا من حيث أتيا لأن الطريق لا يقود إلا إلى صحارى مقفرة وفلاةٍ مهجورة. أما الطريق الثاني فيوصلهما إلى نبع ماءٍ بجانبه شجرةُ رمّانٍ ومحرابُ صلاة، وهو ما يمكّن الأخوين من البقاء ومتابعة الرحلة. وعلى الجانب الآخر من الجبال يلمحان مدينة بعيدة، فيقرر أسعد دخولها أملاً في العثور على الماء والطعام. وفي أثناء تجواله في الشوارع وهو في طريقه إلى السوق يلتقي برجل طاعنٍ في السنّ يقنعه بأن يَتْبعه إلى بيته واعداً إياه بوليمة فاخرة. غير أنّ الرجل الذي كان مجوسياً، لا يلبث أن يسجن أسعد في القبو ويأمر بتعذيبه كل يوم. وبعد فترة من الزمن يزيد قلق أمجد فيدخل المدينة ليبحث عن أخيه، ويتجول في الشوارع كما فعل أخوه من قبل، إلى أن يصادف مسلماً يوفر له الحماية من المجوس. إلا أنه لا يلبث أن يتعرض لإغراء إحدى النساء في الطريق، فيتبعها في سلسلة من الأزقة الضيقة حتى يصل إلى بيت غريب. وسرعان ما تتضح نوايا المرأة الشريرة، فيبادر أمجد أخيراً إلى قتلها منقذاً بذلك حياةَ صاحب البيت. ولدى عرض القضية أمام الملك يتم تعيين أمجد وزيراً.

* * *

يجري تدعيم تفسير هذه القصة بالعناصر المكانية التي تلعب دوراً حاسماً في تطورها. إذ ثمة عناصر ثلاثة تبرز على السطح: فهناك الجبل الذي يفصل العالمَ المألوفَ بعضَ الشيء عن عالم غريب زاخر بالتهديدات والأخطار؛ وهناك الطريقان الجبليان، اللذان يقود أحدهما إلى الدمار ويُفضي الآخرُ إلى الخلاص؛ وهناك، أخيراً، المدينة. وهكذا فإنّ تسلسل الرواية قائم على ثلاث خلفيات مكانية تحدد مسار القصة. فالقصة لا يمكن أن تتكشّف، آخر الأمر، إلاّ لأنّ الموقع غير مألوف، موقع متجسد في رمز الحاجز الجبلي والمدينة. وجملة الأخطار والمآزق التي تزخر بها المدينة ينبئ عنها مفترقُ الطريق، حيث يسلك أحدُ الأخوين طريقَ الهلاك، في حين يسير الآخر على طريق الخلاص، في البداية على الأقل. وكلا الطريقين مرصوفان بالعقبات والمصاعب والأخطار. ومن الجدير بالملاحظة أن المفترق المكاني منعكس مجازياً في مرآة مفترق روحي، لأنّ أسعد يقع بيد المجوسي في حين يتم إنقاذ أمجد من قبل المسلمين.

* * *

مما تجدر ملاحظته أنّ الأخوين، منذ نجاتهما من الإعدام، يهيمان على وجهيهما بلا هدف، يسيران على غير هُدى. إنهما تائهان في الجبال، كما أن المدينة لا تفيد إلا في مضاعفة إحساسهما بالغربة والضياع. والأخوان أسعد وأمجد، كلاهما، دائبان على اختراق شوارع المدينة بحثاً عن المركز المتمثل بالسوق، وكلاهما يتعرضان للتضليل جراء الإغراءات التي يجري تصويرها على أنها إغراءات نموذجية في حياة المدينة: الوليمة وإشباع الرغبة الجنسية. وعلى الفور تتم إحالة هذين الإغراءين على المعاني السلبية التي ينطويان عليها: على أشكال غدر المجوس والفتاة. في المدينة يكون الطريقان مرصوفين بالمصاعب والأخطار، ولكن قوى الشر لا تلبث أن تنهزم أمام أمجد، في حين أنها تبقى منتصرة وظافرة، على ما يبدو، فيما يخص أسعد، حتى يتم حل العقدة الأخيرة.

ليس صدفةً، بالطبع، أن تقع هذه الحادثة الحاسمة من